CINERGIE

il cinema e le altre arti

1

Laboratori
Cinema
e Multimedia
dell'Università
di Udine

Editrice
Universitaria
Udinese

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

Direzione
Laboratori Cinema e Multimedia di:
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Udine
Corso di Laurea in Relazioni Pubbliche, Gorizia
Diploma Universitario in Tecnico Audiovisivo e Multimediale, Pordenone
Università degli Studi di Udine

Comitato di redazione
Maria Pia Comand
Elisa Dall'Arche
Aldo Lazzarato
Leonardo Quaresima
Marco Rossitti

Redazione
Serena Aldi, Andrea Armellin, Elena Beltrami, Silvia Boraso, Ilaria Borghese, Teresa Cannatà, Valentina Cordelli, Elisa Crevatin, Giovanni Di Vincenzo, Laura Gobbato, Chiara Gozzo, Cristian Inzerillo, Gloria Pasqualetto, Claudio Pisu, Martina Riva, Sonia Soldera, Giulia Stella, Elena Zanotto

Hanno collaborato a questo numero
Luca Angeleri, Anna Antonini, Francesco Cattaneo, Enrico De Lotto, Francesca Frison, Malte Hagener, Pamela Mansutti, Jörg Schweinitz, Rolando Tessadri

Si ringraziano
Gianandrea Sasso - Artemidia, Pordenone
C.E.C. - Centro Espressioni Cinematografiche, Udine

Progetto grafico
Altrementi - neko@xnet.it

Stampa
Lithostampa, Pasian di Prato

Forum
Editrice Universitaria Udinese Srl
via Palladio, 8 - 33100 Udine

"Cinergie"
c/o Laboratorio Cinema e Multimedia
via Mantica, 3 - 33100 Udine
tel. e fax 0432-556648
e-mail: cinergie@dstbc.uniud.it

ULTIMO SPETTACOLO

FAHRENHEIT 451

CINEMA e LETTERATURA

CINEMA e MUSICA

In FORMA di NUVOLE

CLIP & SPOT

A VOLTE RITORNANO

PAPERS

Le CITTÀ del CINEMA

TECHE

LA GRANDE RETE

CAMPUS

Anno due, numero uno

Il fascicolo esce in occasione del Convegno Internazionale di Studi sul Cinema organizzato dal Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università di Udine, che quest'anno coincide con il Congresso DOMITOR (Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps), ed è dedicato a "Il cinema e le altre arti". "Cinergie" il cui sottotitolo, dicevamo nel numero precedente, è tutt'altro che casuale, si inserisce in un arco di attività le quali, oltre allo stesso Convegno, coinvolgono l'iniziativa didattica dei vari insegnamenti di cinema dell'Ateneo (anche all'interno della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte) e altre manifestazioni da essi tradizionalmente promosse (come "Dissolvenze - Arte e cinema", curata in collaborazione con il Comune di Gradisca d'Isonzo)

L'impianto del numero "0" ha felicemente retto al banco di prova: praticamente tutte le sezioni sono state mantenute e del resto la rotazione tra rubriche e l'apertura a nuovi campi era già messa in conto nel progetto di partenza. Anche l'idea di scegliere le immagini di un film come motivo guida sul piano iconografico, pur reinterpretata nella nuova veste grafica (che ha aperto accesissimi dibattiti all'interno della redazione...), è stata non solo mantenuta, ma anzi rilanciata.

Soprattutto positiva è stata la verifica della efficacia e utilità dell'esperienza: sul piano della diffusione di lavori che mai avrebbero varcato la soglia dello studio di un docente o della stanza di uno studente (o neo-laureato); nella capacità di offrire sollecitazioni e strumenti per l'esercizio di un'attività critica; come momento di stimolo per esplorare nessi e interferenze tra il cinema e altri territori (istituzionalizzati: dalla letteratura alle arti figurative, dalla musica alla fotografia, dal teatro all'architettura; ma anche più o meno assenti dagli ordinamenti accademici: radio, fumetto, pubblicità, videoclip, moda); come strumento di esplorazione di strutture e servizi (biblioteche, videoteche, archivi - e fino alla "grande rete") utili o indispensabili per chi abbia scelto di "studiare cinema".

"Studiare cinema" trova ora del resto molte più occasioni all'interno del nostro Ateneo udinese, da cui questa esperienza è partita. L'apertura di un insegnamento di Storia del cinema all'interno del Corso di Laurea in Relazioni Pubbliche della sede di Gorizia; l'attivazione di un insegnamento di "Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico" (accanto ad altri corsi nella stessa area o in aree limitrofe: Metodologia e tecnica del film, Scenografia, Tecnica della realizzazione filmica, Teorie e tecniche del linguaggio televisivo) all'interno del Diploma Universitario per Tecnico Audiovisivo e Multimediale della sede di Pordenone; la presenza di un corso di Storia del cinema anche nella Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte di Udine: tutto ciò ha creato una situazione che nessuno avrebbe potuto immaginare nel momento in cui la progettazione della rivista ha preso avvio.

Con questo numero la redazione di "Cinergie" si allarga ai Laboratori Cinema e Multimedia in via di allestimento anche a Gorizia e Pordenone, nell'ambito di Relazioni Pubbliche e del Diploma per Tecnico Audiovisivo e Multimediale. E' in tali strutture di ricerca e nelle esperienze didattiche ad esse connesse che la rivista trova il suo naturale e più saldo retroterra. Questo numero conferma e rilancia al tempo stesso l'apertura nei confronti degli atenei più prossimi (Trieste, Venezia, Padova) e nei riguardi degli studenti delle altre università italiane. Il numero e la qualità delle proposte pervenute da colleghi di altre sedi, la continuità dei collegamenti stabiliti (anche con istituzioni internazionali) sono la riprova migliore della vitalità e delle possibilità di sviluppo di questa iniziativa. La diffusione di "Cinergie" su scala nazionale è un ulteriore riscontro ai risultati del numero di prova e la premessa per un rafforzamento ulteriore della rivista.

Il Comitato di redazione

Un vivo ringraziamento al Consorzio Universitario di Pordenone per il sostegno accordato alla nostra impresa.

Tutto su mia madre

Tutto su mia madre

Autunno

Barocco e classico

Tutto su mia madre
di Pedro Almodóvar

Quasi impossibile non sottoscrivere la diagnosi pessimistica emessa a suo tempo dalla critica, allorché le stravaganti e bizzarre architetture narrative di Almodóvar accusavano i sintomi di una precoce sclerosi espressiva, di una narcisistica e compiaciuta coazione a ripetere, a riciclare sotto mentite spoglie quell'unica, felice intuizione la cui dirompente originalità aveva accreditato le prime prove del regista spagnolo presso le platee mondiali. Altrettanto impossibile non riconoscergli il merito e il coraggio di aver intrapreso un tempestivo quanto provvidenziale tentativo di sprovincializzare il suo cinema dal limbo ovattato e asfittico della commedia di costume, insomma di fortificare la sua estetica irriverente e dissacratoria con l'ausilio di una più consistente intelaiatura drammatica. Già Il fiore del mio segreto, *interessante variazione sul tema di* Donne sull'orlo di una crisi di nervi, *prefigurava l'ispirazione pienamente ritrovata con il nuovo, scintillante* Tutto su mio madre, *trionfatore morale dell'ultima edizione del Festival di Cannes. In quel film, forse per la prima volta, l'indagine sulla* dramatis persona *assurgeva a principio dominante e monopolizzava l'attenzione dell'autore, il quale si vedeva costretto a sottoporre a conseguente, drastica limitazione quella funambolica girandola di personaggi e situazioni che nei precedenti film frantumavano l'integrità dell'episodio principale disperdendone il coefficiente drammatico in una costellazione di micro-azioni satellitari divertenti e paradossali. Esse inibivano il coinvolgimento dello spettatore a livello propriamente emozionale, dirottandone la fruizione sul piano di un piacere ludico ma distaccato come della stupita ammirazione per la capacità dell'autore di inventare, di moltiplicare con piglio barocco i punti di vista, di orchestrare l'interazione e la collisione tra quei "mondi possibili" che sono i destini dei personaggi all'insegna di una divertita constatazione dell'assurda, imprevedibile dinamica che presiede allo svolgersi dei rapporti interpersonali.*

Ora, mentre Il fiore del mio segreto *neutralizzava questi presupposti in un intimismo più riflessivo e melanconico, in una decantazione lirica del compromesso e dell'accettazione del tempo che passa, dello scacco esistenziale, della paura della solitudine, ciò che sorprende di* Tutto su mia madre *è non tanto l'avvenuta, prevedibile riconciliazione di Almodóvar con il suo "repertorio", sempre e forse più che prima caleidoscopico e frastornante nel dispiegare una coralità chiassosa, grottesca e debordante, quanto la sua inattesa "funzionalità" drammatica, l'inedito statuto espressivo ad esso assegnato, il suo fungere da cassa di risonanza, piuttosto che da contrappunto del dramma. Da quello che forse è il più consunto e boicottato dei generi tradizionali, il melodramma, Almodóvar ha mutuato quel coefficiente di classicità che, opportunamente integrato e corretto da suggestioni autoriali di varia provenienza (lo stesso regista ha rivendicato un'ascendenza "kieslowskiana") gli ha permesso di preservare la propria "poetica dell'eccesso" dalle lusinghe del manierismo stilistico, e di realizzare un film "a tesi" di un'onestà e di una limpidezza concettuali disarmanti. Non vi è nulla di gratuito o di superfluo nell'esemplare parabola esistenziale di Manuela, ogni tassello concorre a delineare, a precisare una "geografia del sentimento", a fornire nuove coordinate, a sublimare il dolore per la perdita di un figlio adolescente nella compassione e nella comprensione delle altrui sofferenze. L'itinerario intrapreso dalla protagonista, il volersi ritrovare nell'altrui dolore, ratifica la transizione da un cinema che, partito dalle irrisolte nevrosi e contrarietà del vivere quotidiano, approda ad una limpida consapevolezza, ad una saggezza autentica, alla pacata e serena accettazione scevra da moralismi e giudizi che solo una tragedia, e il suo superamento, sa e può produrre. Ed è così che Manuela diventa* il trait d'union *di un'umanità confusa e dispersa, il raccordo indispensabile per l'instaurarsi di nuovi equilibri affettivi, di sorprendenti e imprevedibili configurazioni emotive: complice l'amicizia di un simpaticissimo transessuale, il cui stesso nome esprime la filantropica propensione a dispensare gioia al prossimo, Manuela conforta un'attrice lesbica di mezza età esasperata da un'amante volubile, capricciosa e cocainomane; ritrova il marito, che diciassette anni prima l'aveva abbandonata alla gravidanza per assecondare una tardiva vocazione transessuale; accudisce premurosamente una giovane religiosa incinta malata di aids, tanto che la sua abnegazione riesce persino a infrangere le resistenze e i preconcetti borghesi della madre della ragazza. Insomma,* nel dolore che predispone alla comprensione e al perdono di ogni torto, Manuela *diventa madre di tutti. Ancora una volta, Almodóvar celebra la donna come principio vitale, forza "naturale" e "istintiva" garante di continuità e rinnovamento, e liquida l'atrofia spirituale dell'uomo con la metafora di un vecchio malato di Alzheimer.*

Sorretto dalla perfetta orchestrazione degli attori, da una sceneggiatura generosa e prodiga di emozioni, valorizzato da un cromatismo acceso e sovraesposto, Tutto su mia madre *è in primo luogo un film pervaso da una tensione morale fortissima, da un idealismo tutt'altro che austero che propugna l'utopia della solidarietà naturale tra gli esseri umani e riafferma prepotentemente la forza liberatoria dei sentimenti con i toni di una lucida e appassionata dichiarazione d'amore alla vita e al desiderio di viverla.*

Giovanni Di Vincenzo

Autunno

Holy Smoke

Tre piccoli passi

Holy Smoke
di Jane Campion

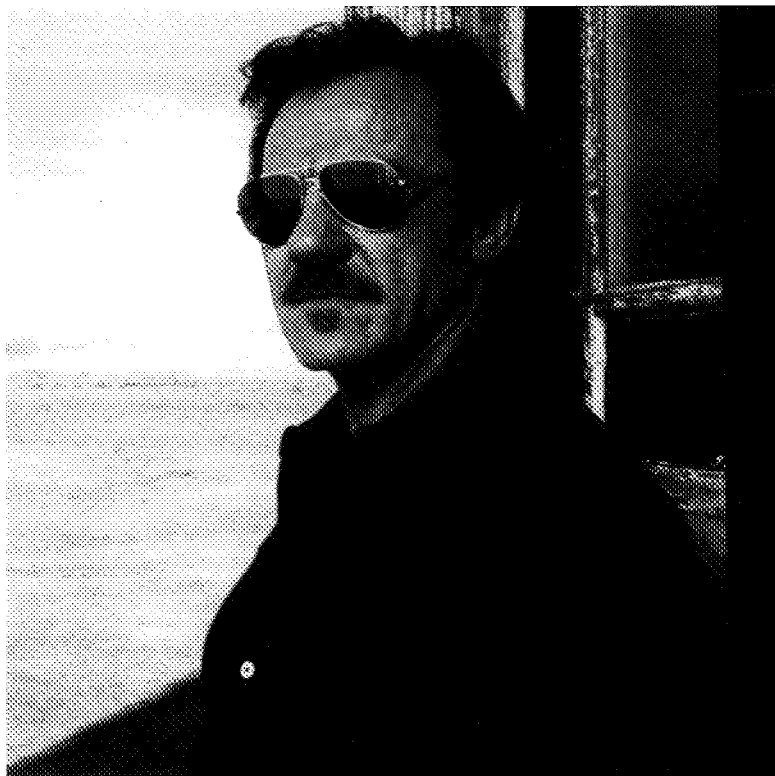
Sono tre i piccoli passi che dividono Ruth dalla sua prigione: non fatta di mura, ma di scelte rifiutate, perché non capite.
In Holy Smoke *Jane Campion ci narra di un viaggio che partendo dall'India giunge fino a toccare l'io della protagonista, che si fa più vero, perciò scomodo. L'incontro con Baba, una sorta di guru psichedelico, diverrà il pretesto per comprendere cosa manchi alla sua vita, e per cambiarla. Le decisioni prese da Ruth allarmano la famiglia, che si premura, con un meschino tranello, di farla tornare a casa.*
Ad attenderla c'è P. J. Waters, un consulente spirituale professionista dell'organizzazione American Exit, che in soli "tre passi, forse meno di ventiquattro ore", promette di liberare Ruth dai raggiri di una religione falsa e pericolosa. Quest'ultimo è descritto come sicuro di sé, della sua forza persuasiva e soprattutto della sua virilità. Un uomo che, a tratti, diventa quasi grottesco negli atteggiamenti da macho, cosicché è difficile pensare che da solo possa riuscire a scalfire una Kate Winslet così aderente alla parte.
La forza di Ruth non insiste solo sulla questione religiosa, che nella seconda parte del film sembra passare in secondo ordine, ma anche sull'essere donna. Una donna speciale, che non accetta i cliché imposti dalla paura di esprimere ciò che si prova. Capisce che la serenità non si raggiunge nascondendo a se stesse i tradimenti del marito, come fa sua madre Miriam; né vivendo come Yvonne, moglie del fratello, sempre attenta al suo aspetto fisico, che sogna di fare l'amore con Brad Pitt o Tom Cruise, perché insoddisfatta della sua vita di coppia.
Mentre le immagini del film scorrono e la storia procede, ci rendiamo conto che il viaggio di Ruth diventa un viaggio collettivo, e che tutti vanno incontro ad una trasformazione.
Ed a cambiare è anche P. J.. L'incontro con quella ragazza molto più giovane di lui diverrà, prima, una lotta combattuta con le armi della seduzione, poi, una disperata resa. Ruth diventa per lui la sua salvatrice, la dea dalle cento braccia.
Nei tre giorni vissuti insieme, motivati dalla "redenzione della giovane", il sesso farà da sfondo ad una ricerca dell'io che porterà l'una ad essere più Kind, *l'altro ad abbandonare la sua maschera.*
I due si amano, ma il loro è un amore per la vita riscoperta, e per questo ancora più profondo.
Holy Smoke *è una sorta di manifesto che obbliga a guardare nel proprio intimo, non con angoscia ma con ironia: la stessa che Jane Campion, in collaborazione con la sorella Anna, ha usato per disegnare i suoi personaggi. Si tratta non tanto di un ritorno alle origini (alla "tenera trivialità" di* Sweetie*), come tanti critici hanno puntualizzato, quanto di una rielaborazione formale di quanto già affrontato, seppure in tono intimistico, nelle opere precedenti dalla cineasta neozelandese.*
Nell'ultima Campion si ritrovano pressoché tutti i temi cari alla regista: il viaggio iniziatico (vedi Lezioni di piano*), la presa di coscienza della protagonista femminile (*Ritratto di signora*, per tutti), il binomio sesso/amore. Temi e motivi che, forse per la prima volta, non affiorano immediatamente in superficie, ma si leggono tra le righe di una narrazione quasi mistica.*
In questa confusione di vite, rincorse, cercate, ci commuove un P. J. Waters vestito con un abito rosso fuoco e il gloss sulle labbra. Soprattutto ammiriamo Ruth per non aver fatto quei tre piccoli passi.

Elena Zanotto

Senza invadere lo schermo

Autunno
di Nina Di Majo

A quanti hanno etichettato il suo primo lungometraggio come un film "sui giovani", Nina Di Majo ha risposto con un secco "no"; lo stesso che interpreta il nostro giudizio.
Autunno è l'intrecciarsi di tre generazioni che raccontano attraverso le loro esperienze le difficoltà dei rapporti umani.
Matteo, un sedicenne violato nella sua adolescenza da una madre dispotica e ossessiva, che cerca un po' di serenità nascondendosi sotto i mobili di casa. Costanza, venticinquenne nevrotica spaventata dagli impegni e incapace di acquistare la minima sicurezza, e Betta, quarant'anni, ingrigita da un matrimonio fallito e per colpa di un carattere che non permette a nessuno di avvicinarsi.
Non un film sui giovani ma sulle persone, che nella loro quotidianità vivono piccoli grandi drammi.
Ma Autunno ha un impianto tutt'altro che drammatico. Cadenzato da un ritmo veloce e una "musichetta" accattivante, è un film ironico e vivace, che ha indotto molti critici a definire Nina Di Majo "neomorettiana" (ricordiamo che è stato Nanni Moretti in persona a consegnarle, nel 1998, il "Sacher d'oro" per il cortometraggio Spalle al muro*).*
Ma il cinema a cui guarda l'autrice non è solo quello del maestro italiano, come ella stessa lo definisce: è anche quello di Woody Allen e dei suoi personaggi. In tal senso, spicca nel film la figura del padre di Costanza, interpretato da Moni Ovadia, come le numerose gag, che trascinano con sé un'eredità alleniana che è difficile non riconoscere.
E' importante sottolineare come Nina Di Majo sia riuscita a costruire le storie dei personaggi armonizzandole tra loro senza mai farle scadere nel luogo comune.
La macchina da presa segue, discreta, l'evolversi delle vicende, per avvicinarsi nei momenti di maggiore intensità. Costanza che va in farmacia a chiedere un "qualcosa" per il suo spleen *esistenziale, Matteo che rompe la tazza del servizio da tè preferito dalla madre, la resa di Betta di fronte all'ennesimo rifiuto del marito.*
Lo sfondo su cui si stagliano le esistenze dei protagonisti è una Napoli molto lontana dall'immagine comune. È una città che ha deciso di non invadere lo schermo con la sua forte personalità, ma che regala spazi di riflessione, annullando se stessa.
Autunno non offre nessuna risposta o soluzione; è una finestra sugli stati d'animo che possono accompagnare le varie età della vita. Questo non ci scoraggia, né ci impedisce di ridere di noi stessi, o meglio di affogare, come fa Costanza, le nostre angosce in un mare di bignè.

Elena Zanotto

Holy Smoke

Il luogo della memoria

Gian Piero Brunetta (a cura di),
Storia del cinema mondiale, Vol. I
Einaudi, Torino 1999

Da alcuni mesi è ormai disponibile in libreria il primo tomo di quest'importante opera pubblicata da Einaudi. L'11 giugno si è svolta a Gemona, organizzata dalla Cineteca del Friuli, la prima presentazione italiana del progetto che, come si diverte a definirlo Lorenzo Codelli, anch'egli coinvolto nell'impresa, è "un'opera di ambizione spropositata che sfocia nella follia". Al momento l'opera si compone - idealmente perché solo i primi due sono ultimati - di quattro corposi volumi, tutti corredati da preziose cronologie: il primo, in due tomi (1. Miti, luoghi, divi; *2.* Le cinematografie nazionali*), è dedicato ai diversi aspetti della cinematografia europea; il secondo agli* Stati Uniti; *il terzo ad* Africa, Americhe, Asia, Oceania; *il quarto a* Teorie, strumenti, memorie.

Il piano editoriale è quindi a dir poco notevole, come tali sono l'impegno ed il tempo che il curatore Gian Piero Brunetta (già autore, tutti sanno, di una fondamentale Storia del cinema italiano*) sta dedicando a quest'opera: sono passati già più di tre anni e mezzo dalla presentazione iniziale del progetto. Ai più di centocinquanta collaboratori contattati, sparsi in tutto il mondo e in giusta proporzione tra nomi celebri e giovani studiosi, il curatore ha garantito la massima libertà, riservandosi, naturalmente, il compito di leggere e rivedere il tutto (facendosi aiutare da un solo redattore). Questa storia del cinema si impegna a valorizzare una nuova generazione di ricercatori, formatisi in un periodo di forte evoluzione tecnologica (che ha ampiamente contribuito ad ordinare e precisare grandi quantità di dati) e che hanno avuto l'opportunità di visionare comodamente e ripetutamente i film (in pellicola o in video). Brunetta sottolinea, inoltre, il lento scemare, negli ultimi anni, dell'interesse nei confronti della teoria (e della semiotica) ed il conseguente diffondersi di una "rivoluzione storiografica", di una rinnovata attenzione per la storia, la filologia e il cinema come luogo della memoria. L'obiettivo di questa* Storia del cinema mondiale *è non più l'accumulazione lineare di informazioni, ormai facilmente accessibili a chiunque, grazie, ad esempio, ad Internet, quanto il tentativo di enucleare le caratteristiche stilistiche e tematiche fondamentali a precisare l'identità di una cinematografia, cercando contemporaneamente di collocarla in uno spazio culturale più ampio. Nel primo tomo* (L'Europa. Miti, luoghi, divi)*, ad esempio, trovano spazio saggi dedicati all'influenza delle altre arti visive sulla produzione cinematografica e, dall'indice del piano dell'intera opera, apprendiamo che verranno indagati gli influssi della musica jazz, del mezzo televisivo, delle culture minoritarie ecc. Il curatore riassume con queste parole il filo rosso che legherà i volumi: "la costante attenzione nei confronti della capacità del cinema di essere il luogo per eccellenza di concentrazione della memoria e produzione delle grandi mitologie del Novecento". La storia del cinema deve raccontare "contemporaneamente la storia reale e la storia dei sogni". Con particolare curiosità studenti ed appassionati aspettano le 1200 pagine del IV volume (che si presenta con i caratteri della novità, almeno qui in Italia) dedicato a* Teorie, tecniche e memorie, *in cui si ripercorrerà l'evoluzione della tecnica e delle critiche nazionali, si ragionerà sulla filologia cinematografica, sulle tecniche di restauro e sulla conservazione del patrimonio filmico (può sembrare strano, ma attualmente corrono più rischi i film degli anni Sessanta che quelli, già in via di salvataggio, del periodo del muto).*

Dall'incontro con Brunetta apprendiamo inoltre che, dietro richiesta dell'Einaudi, anni fa fu presentato un piano di ben otto volumi, che l'editore però, considerando la situazione del mercato, trovò sovradimensionato. Non volendo comunque abbandonare l'idea, sicuramente ammirevole, di una storia del cinema concepita a struttura modulare ed in progress, rimane al curatore la speranza di poter pubblicare altri volumi dedicati alla storia "economica" del cinema, alla storia del documentario ed all'analisi specifica di cento sequenze da film "importanti" che potrebbero, in futuro, essere diffusi in DVD proprio dall'Einaudi — ovvero la casa editrice che fino al dicembre del '98 non intendeva neanche pubblicare il corredo fotografico dei volumi previsti.

Abbiamo chiesto se sia già prevista una distribuzione internazionale, e quindi una traduzione, dell'opera, ma ancora non è dato saperlo. Tutto sembra dipendere dalle vendite dei primi volumi (una versione americana, a quanto pare, è più probabile di una diffusione in Europa).

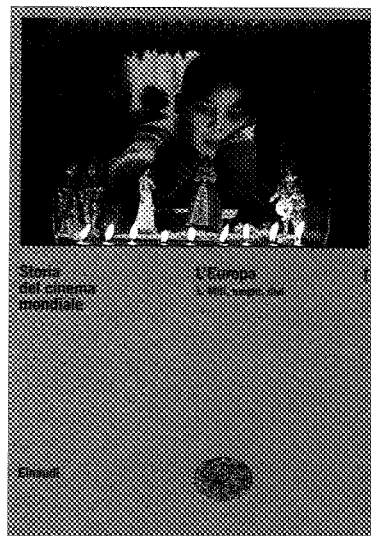
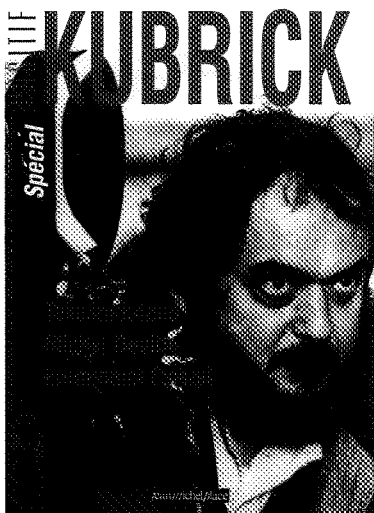
Rimane un unico quesito che molti possibili acquirenti (studenti, studiosi ed appassionati) si sono certamente posti dopo aver ammirato il prezioso testo finemente rilegato: sarà possibile averne un'edizione economica?

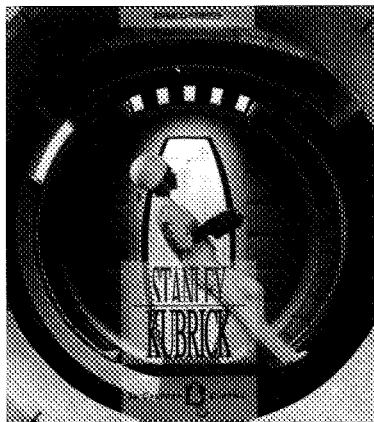
Valentina Cordelli

Occhi spalancati su Stanley Kubrick

"Se qualcuno spera che l'invasione di biografie kubrickiane getti un po' di luce sul mistero del Grande Recluso, luce non sarà. La follia creativa ha misteri che neanche il più devoto dei biografi potrà illuminare". Se queste perentorie parole di Irene Bignardi (tratte da una sua recensione su "La Repubblica") non vi spaventano e siete decisi ad ampliare le vostre conoscenze su Stanley Kubrick, eccovi qualche consiglio.

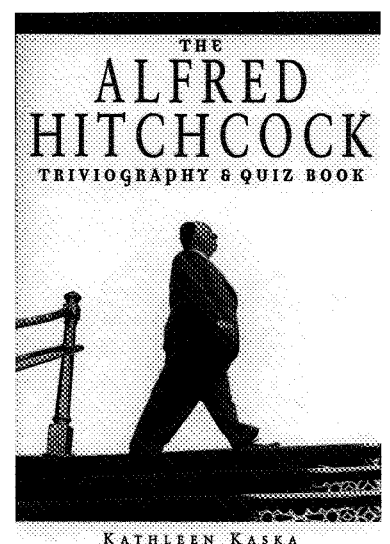
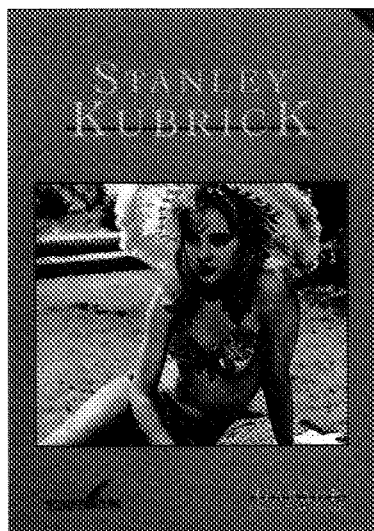
Stanley Kubrick — L'uomo dietro la leggenda *di Vincent LoBrutto (Il Castoro, Milano 1999, 570 pp.) è la prima biografia completa sul grande regista scomparso il 7 marzo 1999: l'autore ripercorre nei minimi dettagli la carriera e l'esistenza di Stanley, dalla giovinezza a New York (nel Bronx per la precisione) alle prime passioni (il gioco degli scacchi e la fotografia), dal lavoro come fotografo per la rivista "Look" al progressivo avvicinamento al cinema, dalla realizzazione dei primi cortometraggi al mito creatosi intorno ad ogni suo film (non escluso* Eyes wide shut*). L'opera di LoBrutto si distingue per la meticolosità quasi maniacale nell'esposizione dei fatti, documentati dalle scrupolose ricerche condotte dall'autore e dalle innumerevoli interviste rilasciategli da collaboratori, amici o persone venute in contatto con Kubrick, interviste che ci permettono di considerare gli eventi anche da punti di vista diversi da quelli dell'autore o del regista. Questa biografia (di facile e piacevole lettura, e destinata ad ogni tipo di pubblico) è arricchita da un interessante apparato fotografico, da una precisa filmografia e da una ricca bibliografia di riferimento, capace di orientare ulteriori ricerche o approfondimenti. Sulla stessa linea della precedente si colloca l'opera di John Baxter* Stanley Kubrick. *La biografia (Lindau, Torino 1999, 476 pp.): anche questo testo, caratterizzato da una narrazione vivace ed avvincente e da un ricco corredo di interviste e documentazioni, ricostruisce scrupolosamente tutte le fasi della vita e della carriera di* Kubrick. *In modo più sintetico di LoBrutto ma mantenendo una notevole precisione, Baxter descrive nei dettagli le ossessioni e le manie del regista, il suo* modus operandi *e le fasi di lavorazione dei suoi film, i frequenti conflitti con le case di produzione e i contrasti con i membri della troupe. In aggiunta a fotografie, filmografia e bibliografia, c'è nell'opera di Baxter un dettagliato indice analitico, che facilita veloci ricognizioni mirate e rapide ricerche su persone o fatti ben precisi; anche questa biografia, di agile e piacevole consultazione, è adatta a tutti.*

Un altro testo assolutamente irrinunciabile per una conoscenza approfondita di Kubrick è il "castorino", recentemente ampliato ed aggiornato, di Enrico Ghezzi, Stanley Kubrick *(Il Castoro, Milano 1995, 188 pp.): questo testo, oltre a fornire brevi note biografiche sul regista, si sofferma ad analizzare i principali temi presenti nelle sue opere, stabilendo parallelismi e similitudini tra i vari film, e sottolineando i debiti di Kubrick nei confronti di altri registi o altre fonti letterarie e figurative. I continui passaggi da un film all'altro (dovuti alla necessità di rintracciarne tematiche ed aspetti comuni), ed il linguaggio specialistico adottato dall'autore, rendono quest'opera*

consigliabile a chi abbia già una certa familiarità con almeno alcuni film di Kubrick, e con il linguaggio e le tecniche cinematografiche: risulta quindi adatta perlopiù ad un pubblico di cinefili. Per finire segnalo la recente ristampa di un'opera capitale nell'ambito degli studi kubrickiani (da consigliarsi come seconda o terza lettura sul regista): Stanley Kubrick a cura di Gian Piero Brunetta (Marsilio, Venezia 1999, 314 pp.). Si tratta di una raccolta di saggi ed interventi molto specialistici e speculativi da parte di importanti critici e studiosi di cinema (da Michel Ciment a Jean-Loup Bourget, da Lorenzo Codelli a Paolo Cherchi Usai), saggi che fanno luce in particolare sugli articolati aspetti della poliedrica personalità del grande regista e sul loro riflesso nella sua opera.
A tutti buona lettura e buona ricognizione nell'universo kubrickiano!

Martina Riva

Altre segnalazioni relative ai più recenti studi su Kubrick:
Roberto Lasagna - Saverio Zumbo, I film di Stanley Kubrick, Edizioni Falsopiano, Alessandria 1997, 244 pp.
Primo Giroldini (a cura di), A proposito di Stanley: il cinema di Kubrick, Edizioni Effetto Notte Media, Parma 1998, 72 pp.
Stanley Kubrick, "Garage", febbraio 1998, Ed. Paravia, Torino
Laura D. Sogni - Lara Brivio, Stanley Kubrick, Dino Audino Editore, Roma 1999, 96 pp.
Speciale Stanley Kubrick, "Close Up. Storie della visione", 7, maggio-luglio 1999, Lindau, Torino, 112 pp.
Per gli appassionati della rete:
http://www.alta.demon.co.uk/amk/
http://pages.prodigy.com/kubrick/
http://www.indelibleinc.com/kubrick/

Happy birthday Hitch!

Dipartite (si veda l'esempio di Kubrick) e anniversari hanno il non trascurabile effetto di risvegliare il mercato editoriale.
Il 13 agosto 1899 nasceva a Londra Alfred Hitchcock, uno dei registi più popolari ed amati al mondo, e così lo scorso anno patria d'origine e patria d'adozione (Stati Uniti) hanno variamente celebrato il centenario della sua nascita: Dan Auiler, già autore di uno studio del 1998 dedicato alla realizzazione di Vertigo (La donna che visse due volte), ha pubblicato l'atteso Hitchcock's Notebooks (Spike, New York), e risulta in preparazione, ormai da un paio d'anni, una nuova biografia del cineasta ad opera di Patrick MacGilligan (noto per la sua biografia di George Cukor).
Altri due libri (sempre per gli anglofoni poiché non c'è traccia di versioni italiane), estremamente diversi tra loro, meritano di essere citati per il loro originale contributo ai festeggiamenti dedicati al grande regista. Il British Film Institute ha pubblicato Alfred Hitchcock. Centenary Essays, a cura di Richard Allen e S. Ishii Gonzalès, una notevole raccolta di saggi, quasi tutti scritti appositamente per l'occasione, di eminenti studiosi (tra cui Thomas Elsaesser, Paula Marantz Cohen e Raymond Bellour) che hanno indagato i molteplici aspetti della produzione hitchcockiana (documentari di propaganda durante la seconda guerra mondiale, film, telefilm). Il volume, assai sostanzioso (ben 350 pagine) e, per la complessità degli interventi, non particolarmente adatto a chi non conosca già altri studi monografici, si compone di quattro parti dedicate, rispettivamente, alla figura dell'autore", alle problematiche estetiche, alle differenti letture date delle relazioni interpersonali e sessuali nei suoi film ed infine all'opera del regista in rapporto alla politica, alle ideologie e alla cultura. Il testo si chiude con un'utile bibliografia limitata alle pubblicazioni (saggi e monografie) apparse negli ultimi dieci anni.
Atmosfera decisamente meno seriosa e più rilassata (se si esclude la tensione da performance) nel libro, pubblicato sempre quest'anno dalla Renaissance Books di Los Angeles, di Kathleen Kaska intitolato The Alfred Hitchcock Triviography & Quiz Book. L'intero volume si compone di quiz dedicati, tra gli altri, alle apparizioni del regista nei propri film, alle tecniche innovative di ripresa, ai dialoghi, ai premi, alla produzione televisiva, alla vita dell'autore e ad ogni film, da The Pleasure Garden del 1925 a Family Plot (Complotto di famiglia) del 1976, e termina (dopo aver fornito tutte le risposte!) con quattro appendici: cronologia, filmografia, videografia, Hitchcock in Internet (qui segnalo la curiosa "The MacGuffin Web Page": www.labyrinth.net.au/muffin).
Ad esempio, nel settore dei quiz dedicati alla tipologia dei personaggi creati dal regista, troviamo la seguente battuta che il lettore deve attribuire al protagonista di una celebre pellicola: "What a week! I was on my way to a business luncheon and my life turned upside down. Mistaken for someone else, I was kidnapped, almost murdered and run down in a cornfield by a crop duster. However, it all ended on a happy note: I found my future wife hanging off the end of a cliff at Mount Rushmore". Ahimé non tutti i quesiti sono così facili: a proposito di quale film Hitchcock affermò: "It contained the worst title I've ever written"?
Il libro è dedicato a tutti gli appassionati che, non disdegnando questo tipo di operazioni editoriali accademicamente poco ortodosse, vogliono mettere alla prova le proprie conoscenze e possibilmente allargarle, scoprendo, ad esempio, che Spellbound (Io ti salverò) era anche il nome di un profumo prodotto nel 1945 subito dopo l'uscita del film, che Anthony Perkins non era sul set di Psycho per la scena della doccia poiché impegnato a Broadway a teatro, e che Hitchcock chiese di avere sulla propria lapide la seguente epigrafe: "This is what we do to bad little boys".

Valentina Cordelli

Tim il visionario

Eccolo qui. Approssimativamente centimetri 20 per 12, direi, così ad occhio. La copertina semplice ed efficace richiama alla memoria quei personaggi un po' grotteschi e un po' infantili che popolano molti suoi film. Morte malinconica del Bambino Ostrica, *recita il titolo; guardo meglio e noto che esso continua, con un corpo un po' più piccolo, quasi sottovoce, sussurrando,* e altre storie. *Già, perché questo libriccino che ho fra le mani vuole raccontare sì del Bambino Ostrica, ma non solo: è soprattutto una raccolta di filastrocche e poesie di Tim Burton.*
Lo sfoglio velocemente, attratto dai disegni originali che accompagnano i testi, e la prima impressione è di un prodotto editoriale assai accurato e prezioso. "Bene - mi dico - ho fatto un buon acquisto".
Mi siedo comodo e, bendisposto, inizio a leggere.
La prima positiva sensazione si dissolve lentamente pagina dopo pagina: non voglio e non riesco a capacitarmene, ma le filastrocche non sono tali e le storie rischiano sempre di scivolare nel banale. "È questo dunque Tim Burton scrittore?" mi chiedo un po' deluso. Cerco di convincermi: "Probabilmente trasferendosi in un'altra lingua le rime si sono smarrite...". Scorro il libro e scopro, verso la fine, una piccola sezione nella quale è contenuta la versione del testo nella lingua originale, e d'improvviso tutto cambia.
La traduzione italiana, a cura di Nico Orengo, ha massacrato le liriche: non solo le storie sono state interpretate molto liberamente, ma si evince facilmente che Orengo non ha nemmeno dato un'occhiata veloce ai disegni di Tim Burton, al punto che in alcuni casi sono addirittura in contrasto con la traduzione (vedi la filastrocca James per tutte).
In quarta di copertina leggo che "...Nico Orengo ha reinventato da poeta i versi di Tim Burton, facendoli propri, e il risultato è un libro doppiamente godibile...". Sono dell'idea che ad un lettore non molto pratico dell'inglese avrebbe fatto molto piacere poter leggere i "veri" versi di Tim Burton, e non quelli fatti propri da Nico Orengo. Il risultato è che l'atmosfera malinconica, cupa rarefatta che il regista americano sa creare alla perfezione sfugge al traduttore/manipolatore, e le sensazioni originali sfumano irrimediabilmente.
A questo punto decido di continuare la lettura direttamente nella lingua originale, ritrovando il clima tipico delle opere cinematografiche di Tim Burton.
Già, perché lui, di mestiere, fa il regista. "Chissà cosa l'ha spinto a scrivere un libro?" mi chiedo. Penso a quel Nightmare Before Christmas *di qualche anno fa, in cui il cineasta metteva in scena i propri incubi grazie al cinema d'animazione, e subito le creature di quel film e di questo libro si confondono per creare un'unica grande famiglia. Probabilmente, nel mondo in cui vivono tutti insieme, Jack Skeleton è il buon vicino del Bambino Ostrica e di Edward Mani di Forbice, e la sera esce con Testa di Melone e il Bambino Robot.*
È questo essere brutti, sgraziati e per certi versi condannati che ci avvicina a loro, e li fa sentire come parte di noi, e una parte da proteggere. Chissà, magari a qualcuno sembrerà anche di rivivere alcuni ricordi rimossi legati a quell'età che vogliamo ripensare gioiosa e libera da preoccupazioni, ma che in realtà lascia segni indelebili nella sensibilità un po' soffocata degli Adulti.
Chiudo il libro, infine soddisfatto della lettura... ma mi ritrovo poco dopo a sfogliarne nuovamente le pagine per gustare ancora una volta le illustrazioni: la lettura delle filastrocche assume un altro tono proprio grazie a questi disegni stilizzati di esseri filiformi e in contrasto con se stessi. Viene da pensare che la forza più grande di Tim Burton sia proprio la sua immaginazione visiva: e di fronte a ciò non ha più senso parlare di Burton-regista o Burton-scrittore: rimane solo Burton il Visionario.

Andrea Armellin

Storie d'amore e infedeltà

Vito Attolini, **La storia del cinema letterario in cento film**, *Le Mani, Recco 1999*

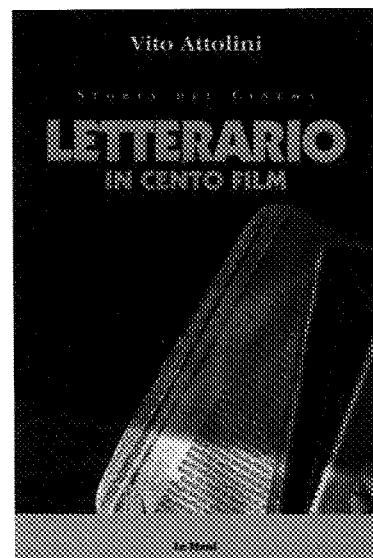
Fin dalle sue origini, il cinema ha sempre dimostrato la propensione ad attingere dalla letteratura gli spunti per i propri soggetti. Da questa frequentazione è nata una delle questioni più affascinanti della storia del cinema, quella dei rapporti che intercorrono tra film e romanzo.
Il libro di Attolini si muove ai margini di tale questione, proponendo, sotto forma di schede, una raccolta "antologica" delle cento trasposizioni per il grande schermo di opere letterarie, dagli anni Dieci ai giorni nostri, che meglio di altre testimoniano di questi rapporti.
Le scelta delle opere è stata effettuata seguendo criteri diversi: sono stati per lo più esclusi dalla selezione sia tutti i film derivati dalla letteratura di genere (detective story, science fiction ecc.), a favore di quelli tratti da classici della letteratura appartenenti alla tradizione sette-ottocentesca del romanzo borghese, sia quei film che, pur appartenendo a quest'ultima categoria, sono stati realizzati da cinematografie extraeuropee; il percorso non è unidirezionale (dal film al romanzo): a guidare le scelte dell'autore è stata spesso la sua curiosità di verificare come, partendo da un classico della letteratura, se ne siano potute ottenere, cambiando mezzo espressivo, nuove chiavi di lettura.
Le schede sui film, ordinate cronologicamente, sono introdotte da una breve sinossi dell'opera e da brevi informazioni tecniche (titolo dell'opera letteraria di riferimento, anno di produzione del film, regia, interpreti, ecc.), cui segue l'analisi vera e propria.
Come si desume dall'introduzione al volume, l'intento dell'autore è stato quello di evidenziare in cento film i cambiamenti che dagli anni Dieci ad oggi sono intercorsi nei rapporti tra romanzo e film, dimostrando come, man mano che il linguaggio cinema-

tografico è maturato, le modalità di adattamento sono passate da una fedele trasposizione del testo letterario ad una sceneggiatura originale per la cui stesura il testo di partenza ha funzionato solo come semplice "suggerimento".
In realtà questo programma d'analisi è raramente rispettato nelle schede, che sembrano fermarsi, nella maggior parte dei casi, ad un livello puramente descrittivo, non evidenziando sufficientemente in una prospettiva storica il processo che porta dal romanzo al testo filmico.
Tra le schede che meglio sembrano rispettare le premesse, segnalo quelle relative ai seguenti film: La terra trema *(1948) di Luchino Visconti, liberamente tratto da* I Malavoglia *di Giovanni Verga;* Il Gattopardo *(1963) di Luchino Visconti, tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa;* Barry Lyndon *(1975) di Stanley Kubrick, dal romanzo* The Luck of Barry Lyndon *di William Makepeace Thackeray;* Apocalypse Now *(1979) di Francis Ford Coppola, derivato dal racconto* Heart of Darkness *di Joseph Conrad; ed infine* Lolita *(1997) di Adrian Lyne, che viene messo a confronto, oltre che con l'omonimo romanzo di Vladimir Nabokov, anche con la trasposizione cinematografica kubrickiana del '61.*
Il carattere antologico, pur presentando da un lato il difetto di schede alquanto sbrigative, offre dall'altro la possibilità di avere immediatamente sott'occhio un discreto numero di film e di informazioni che potranno essere successivamente approfondite: in molte schede, infatti, vengono indicati anche gli altri film adattati dalla stessa opera letteraria, rendendo possibili ulteriori confronti.
Complice il carattere definito della collana, che prevede un "numero chiuso" di cento film a volume, era inevitabile che alcune opere importanti venissero tralasciate: è il caso, ad esempio, di Jules et Jim *(1962) di François Truffaut, trasposizione dell'omonimo romanzo di Henry-Pierre Roché o il recente* La tregua *di Francesco Rosi (1997) tratto dal romanzo omonimo di Primo Levi.*
L'utilità di questa breve antologia sta nel suo carattere di guida. In poco più di trecento pagine e con un linguaggio chiaro e comprensibile essa riesce infatti a fornire un panorama sufficientemente esauriente dell'argomento. Un punto di partenza per chi, per la prima volta, si accinga a questo tipo di problemi.

Ilaria Borghese

L'età del Glam-Rock
Velvet Goldmine
Colonna sonora originale
(London Recordings, 1998)

Uno degli eventi più interessanti della passata stagione cinematografica è stato sicuramente Velvet Goldmine, *film dell'americano Todd Haynes, uscito nel 1998, ma distribuito in Italia solo nel 1999. È un appassionato e rutilante affresco di un'epoca - quella del glam-rock - che il regista ha ricostruito partendo dalla narrazione dell'ascesa e conseguente caduta di una rockstar, Brian Slade, durante i primi anni Settanta.*
La colonna sonora che accompagna ogni parte del film - e che anzi in molti casi diventa vero e proprio motore dell'azione - è stata curata da Michael Stipe, leader dei R. E. M., e ha come sorgente un gruppo fittizio, The Venus in Furs (omaggio all'omonima canzone di Lou Reed), costituito per l'occasione attorno a due enigmatiche figure del nuovo rock anglosassone: Thom Yorke, voce dei Radiohead, e Bernard Butler, proveniente dagli Stone Roses.
L'operazione che sta alla base del film può essere considerata un "recupero" musicale a tutti gli effetti, in quanto sono stati scelti brani dal repertorio dei Roxy Music e della loro figura predominante, il dandy Brian Ferry, accostati a brani di Brian Eno e Phil Manzanera, di Lou Reed e di Marc Bolan. Si va quindi dalle atmosfere concitate di 20th Century Boy - egregiamente "rispolverata" dai Placebo, che appaiono nel film in un delizioso cameo - ai suoni flautati e ancora molto anni Sessanta di Diamond Meadows dei T-Rex e di Bitter's End, cantata da Paul Kimble e Andy Mackay, a Satellite of Love, classico di Lou Reed. Il pezzo forte è comunque costituito da Ladytron e 2HB, scritte entrambe da Brian Ferry ed eseguite con passione da Yorke, la cui voce drammatica contribuisce a rendere questi due brani assolutamente moderni.
È necessario sottolineare l'assenza del contributo di David Bowie, il quale non ha concesso al regista di attingere alla sua produzione, nonostante il fatto che proprio un suo disco, The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, *e l'immagine dell'alieno androgino ad esso connesso - chiaramente ripresa per la figura di Brian Slade - abbiano dato l'avvio all'intero fenomeno di quel rock glamourous, teatrale ed esibizionista, che è stato la cifra di un'epoca.*

disegno di Tim Burton

Velvet Goldmine

Vampirella vive!

Una ragazza dalle forme giunoniche e dall'inconfondibile costume rosso e succinto emerge dal terreno di un cimitero e si appoggia ad una lapide che porta scritto il suo nome: Vampirella ritorna così dal regno dei morti, sempre più assetata di sangue e di vendetta, sempre più ferma nel proposito di eliminare tutti i figli del Caos. Questa immagine seducente della giovane vampira campeggia sulla copertina di Vampirella vive!, miniserie pubblicata in America nel 1997 e apparsa solo adesso in Italia, per l'etichetta Cult Comics.

La storia, scritta dal talentuoso scrittore scozzese Warren Ellis e disegnata da Amanda Conner, rappresenta il rilancio di questo eclettico personaggio, ideato nel 1969 da James Warren e Forrest J. Ackerman. L'eroina, poco conosciuta nel nostro paese, ma diventata ormai una vera e propria icona americana, ha subìto nel corso degli anni un profondissimo cambiamento, trasformandosi da intrigante vampira - nella migliore tradizione dei B-movies - a temibile combattente.

Questa trasformazione è indubbiamente connessa a precise suggestioni cinematografiche. Inizialmente il personaggio fu modellato sulla Barbarella creata nel 1962 da Jean-Claude Forest e interpretata sullo schermo (1968, il regista era Roger Vadim) da Jane Fonda. Le prime avventure della vampira, inoltre, presentavano la componente sensuale del mito del nosferatu in chiave altrettanto ingenua, proprio come avveniva nei tanti film horror prodotti dalla Hammer negli anni Sessanta; Vampirella assunse quindi le sembianze e le caratteristiche delle "spettrali sorelle" del conte Dracula, donne bellissime, disinibite e voluttuose presenti in film come Brides of Dracula (1960) di Terence Fisher. Con l'avvento degli anni Ottanta, però, l'elemento erotico si fece molto più aggressivo e ciò portò il personaggio a diventare una guerriera spietata, eppure ancora profondamente femminile, proprio come Sigourney Weaver in Alien (1979) di Ridley Scott: nel violento scontro finale con l'alieno, infatti, la Weaver appariva in abbigliamento discinto, immagine, questa, di perfetta sintesi tra forza fisica e sensualità. Nel corso negli anni Novanta, infine, l'identità di bad girl di Vampirella venne ulteriormente consolidata e il suo erotismo fu ancora più sottolineato proprio in storie scritte da Warren Ellis, il quale, introducendo l'elemento sadomasochistico, dimostrò di voler applicare al fumetto la lezione appresa da Clive Barker e dal suo film Hellraiser (1987).

Come un classico super-eroe, Vampirella è un'aliena che impiega i propri poteri in difesa dell'umanità; è bene ricordare che non è un vero vampiro, poiché non può essere uccisa con le tradizionali armi usate in queste circostanze. Eppure, la miniserie in questione la vede tornare sulla terra dopo morta (l'uccisione è avvenuta per mano della demoniaca Nyx, Signora del Caos); l'azione si svolge a Whitechapel, città dominata da bande di vampiri "cattivi", in cui la nostra eroina scoprirà un enorme sepolcro sotterraneo, dove converge tutto il sangue della popolazione. Grazie ai suoi poteri e all'aiuto del vecchio Samuel J. Feaveryear, Vampirella riuscirà a sconfiggere Hemorrhage, emissario della sua acerrima nemica, e a distruggere così il sepolcro, in un finale da grand guignol. L'originale sceneggiatura e il disegno sensuale e morbido fanno di questo albo un piccolo gioiello.

Teresa Cannatà

Un coltissimo comics novel

Berlin di Jason Lutes

Sulla copertina del primo albo campeggia una locomotiva. Il mascherino ad iride ci riporta al cinema muto, le prime battute della vicenda alla Berlino degli anni Venti. Una ragazza che viene dalla provincia sta per affrontare la scoperta della "grande città", fa la conoscenza (su quel treno) di un collaboratore della "Weltbühne"... L'avventura, l'itinerario di esplorazione della capitale tedesca negli anni della Repubblica di Weimar inizia come in Berlin. Die Sinfonie der Großstadt di Ruttmann. La storia della ragazza e dello scrittore può essere vista come una delle tante possibili storie, come uno dei tanti possibili intrecci suggeriti o persino innescati dal film del regista tedesco. Le analogie, anche iconografiche, nell'attacco del racconto sono così forti da far pensare che non si tratti di una semplice casualità.

L'ipotesi trova subito conferma quando ci si accorge, pagina dopo pagina, tavola dopo tavola, che il fumetto di Jason Lutes è costruito con un inedito, fortissimo rapporto di prossimità con le fonti dell'epoca. La ricostruzione storica è meticolosissima, la dimensione narrativa e figurativa è realizzata a stretto contatto con materiali, immagini, il "visibile", il "parlato", lo stesso "ambiente sonoro", del periodo. Le vignette rimandano a quadri di Otto Dix, George Grosz, Conrad Felixmüller, Karl Hubbuch, Rudolph Schlichter, Reinhold Nägele, a fotografie di August Sander, Paul Wolff. Anzi, ne sono in molti casi la reinterpretazione grafica, ne propongono la genesi, ne offrono l'esplicita inclusione tra i materiali e le situazioni del racconto. Un'ardita tavola ricostruisce i possibili retroscena di un celebre dipinto di Schlichter (Dada-Dachatelier). Mon livre d'heures di Masereel viene sfogliato da uno dei personaggi. L'intreccio integra un numero di cabaret (Schall und Rauch, naturalmente), una rivista musicale (di Marcellus Schiffer e Mischa Spoliansky: Es liegt in der Luft), un testo di Lion Feuchtwanger. Gli avvenimenti storici attraversano quelli dei personaggi, ma possono essere puntigliosamente richiamati anche attraverso la lezione di una scuola pubblica o "privata". L'esito è originale non tanto per la grandissima ricchezza dei riferimenti e per la precisione "documentaria" (come nell'ammirevole Jonas Fink di Vittorio Giardino), ma per la modalità del rapporto. Per rimanere al piano iconografico, non è solo una strategia della citazione che viene attivata, è l'intero sistema figurativo del graphic novel che viene fondato a partire da una sorta di macrotesto ricavato dai testi figurativi e fotografici dell'epoca. Il cinema occupa un posto minore in questo sistema - a parte la vistosa eccezione del documentario di Ruttmann. La sua presenza è più spesso tematizzata: si nomina il primo film parlato tedesco, si segue un personaggio che, in una sala di quartiere, con l'accompagnamento maldestro di un pianista, assiste a The Navigator di Buster Keaton. Ma l'immagine della città (affascinante e terrorizzante insieme) che si offre alla protagonista all'uscita di una stazione all'inizio della narrazione non sembra quella cui si trova di fronte Franz Biberkopf (all'uscita della prigione) nell'avvio di Berlin Alexanderplatz di Piel Jutzi? L'impianto narrativo del racconto è quello di un Bildungsroman, la protagonista è seguita in un percorso di formazione: in campo artistico, politico, sentimentale. Le lezioni all'Accademia, i compagni di corso la portano alla scoperta della Neue Sachlichkeit, non solo una nuova corrente artistica, ma la tendenza che sintetizza la moderna,

Berlin

più attuale, sensibilità: "There's something in the air called objectivity", si canta in un varietà (certo: come in un film doppiato insegne e testi originali, in tedesco, convivono con il "parlato", e anche con talune scritte in inglese: è l'unica, inevitabile, smagliatura del rapporto di vicinanza con l'ambiente rappresentato). Lo scrittore casualmente incontrato in viaggio, di simpatie trotzkiste (al di là di questo aspetto, Lutes ha pensato forse a Kurt Tucholsky come figura di riferimento), non è solo il partner di una storia d'amore, guida l'eroina alla scoperta della complessità della situazione politica. La storia si fraziona in numerosi intrecci paralleli che conducono alla ribalta le spedizioni antiebraiche dei nazisti, l'attività propagandistica della KPD, la situazione sociale negli ultimi anni della Repubblica.

Berlin può essere letto come un suggestivo, fedelissimo affresco di un'epoca, culla delle tendenze più avanzate, e ancora attive (di qui il fascino), del moderno. Il rapporto ha fondamenti, lo si diceva, quasi filologici: anche per i luoghi, le architetture, gli arredi, l'abbigliamento la precisione è accuratissima; al di là del "doppiaggio", solo qualche secondario dettaglio (la "Weltbühne" non aveva un formato, grande, da rivista, ma piccolo, da libro...) sfugge all'autore.

La fedeltà non è ricalco, esercizio virtuosistico ed erudito, si trasforma in stile, la Nuova Oggettività diventa matrice, dicevamo, della linea grafica di tutto il fumetto. Sul piano narrativo, per converso, è la via della soggettivizzazione dell'esperienza che viene integrata alla "oggettività" di situazioni ed eventi. Gli accadimenti ci arrivano commentati dal punto di vista della protagonista, attraverso una sorta di istanza diaristica, o un vero e proprio monologo interiore, o il ricordo (quando non sono rielaborati dall'attività onirica). E accompagnati da una sorta di cronaca-reportage stesa dal suo compagno. Ad eccezione del gesto di avvio (la stesura di un vero e proprio diario da parte di lei, la redazione, alla macchina da scrivere, di un elzeviro memoriale da parte di lui) la procedura si sviluppa con margini, amplissimi, di libertà, diviene doppia voice over che (ben sappiamo) crea suggestivi effetti di "profondità", conferisce come una quarta dimensione (in raccordo con quella della memoria e del sogno) a tutto il racconto.

La soggettivizzazione "aggredisce" anche il piano figurativo, l'angolazione delle "inquadrature" o la scelta del dettaglio appaiono spesso motivate da tale prospettiva. Il "totale", che apre e "pausa" frequentemente il ritmo della storia, fino a conquistare lo spazio di un'intera pagina, ristabilisce da una parte l'oggettività della narrazione, ma non è quasi mai mezzo di contestualizzazione o riconduzione al generale. E' piuttosto, originalmente, figurazione dello spaesamento, del decentramento del soggetto, misura della inadeguatezza delle sue aspirazioni e dei suoi tentativi di controllo del reale.

L'insistenza su una medesima "inquadratura" (la proposta di più vignette successive, dello stesso formato, che riprendono il medesimo soggetto, con la medesima angolazione e distanza) - a marcare la continuità temporale; la riduzione delle dimensioni della vignetta - ad accentuare il ritmo dell'azione: anche queste procedure (acquisite dal fumetto contemporaneo) fanno convergere la loro "anomalia" in un quadro di crisi del rapporto tra il personaggio e la realtà.

Il processo di soggettivizzazione, del resto, è più ampio di quello, riconducibile a tradizionali canoni melodrammatici, che impegna i due protagonisti. E' il monologo interiore di un vigile che improvvisamente e in modo del tutto inatteso si ricava uno spazio nella storia; o il libero corso delle riflessioni del controllore di un treno. Ma il movimento invece che rafforzare il principio di individualità contribuisce a decostruirlo e metterlo in questione. Il fenomeno si ricollega ad una delle procedure fondamentali proprio della Neue Sachlichkeit (si pensi alle tante voci che si animano in uno degli edifici vicini alla piazza in Berlin Alexanderplatz di Döblin, alle tante esistenze che si agitano nello spaccato di un'abitazione disegnata da Grosz). La soggettività dei due protagonisti ne risulta problematizzata e relativizzata. La Nuova Oggettività si impone, ancora, come principio narrativo di tutto il fumetto.

L'uso della voice over dei due protagonisti trova del resto in un preciso passaggio un significativo punto di crisi, che ne mette in evidenza l'operatività stilistica prima che narrativa e l'inadeguatezza a costituirsi come principio di padroneggiamento del modo esterno. Quando lei, la notte della vigilia di Natale (melodramma), ritrova casualmente in tasca il biglietto da visita di lui (melodramma), piomba inattesa nel suo appartamento, ovvero nella sua, tenacemente costruita, solitudine (melodramma), e la storia diviene, compiutamente, una storia d'amore, la convenzionalità della situazione è intaccata, "annerita" da un sottile, singolare fenomeno. Le due "voci" (diaristica di lei, cronachistica di lui) restano attive per tutta la scena, si alternano, si sovrappongono quasi; per un momento è quella della ragazza ad avere il sopravvento; poi entrambe tacciono, e si spengono per sempre anche nel seguito del racconto (almeno fino al fascicolo 6, l'ultimo che ho potuto vedere).

Si dirà: nel momento in cui i due personaggi e le due voci si incontrano, le due esistenze si fondono, viene meno la necessità di una differenziazione del punto di vista. Inoltre, all'interno del modello melodrammatico, la realizzazione reciproca, l'una nell'altra, delle due soggettività, non motiva più visioni parziali, orientate dell'ambiente esterno; tra la realtà e l'individuo, nel momento del compimento, dell'incontro felice, è venuta meno ogni ragione di separazione e frattura: la realtà corrisponde integralmente alle attese del soggetto, il mondo esterno è anche il suo.

Ma la circostanza conduce al di là di una giustificazione interna alle convenienze e modalità del romanzesco. Il fatto è che l'incontro tra due personaggi "qualunque" (per quanto privilegiati dal racconto) della grande città porta a una sorta di corto-circuito. La materializzazione delle voci era solo una forma di accentuazione della convivenza indifferente, della separatezza - in ultima analisi, della marginalizzazione - del soggetto nella metropoli. Nel momento in cui due di queste esistenze vengono, pienamente, in relazione, le loro voci (che pure mai avevano avuto la capacità di svilupparsi come principio indipendente rispetto alla città) non possono che spegnersi: la figura dell'accostamento di destini prossimi e lontani tipica dell'esistenza metropolitana, realizzata attraverso il convivere indifferente delle voci, viene meno, dovrà essere sostituita da altre forme. Il mondo esterno dovrà continuare a riaffermare il proprio primato attraverso altre modalità e figurazioni. A Berlino, prima che ad altri, prima che ai suoi pur amati personaggi, è dedicata la storia di Jason Lutes.

L.Q.

Di Berlin sono usciti fin qui sei fascicoli pubblicati tra il gennaio e l'agosto 1999 da Drawn & Quarterly, Montreal (1, 2), Black Eye, Montreal (3, 4) e ancora Drawn & Quarterly (5, 6). La serie sta per essere pubblicata in Italia da PuntoZero. Berlin è la terza prova di Jason Lutes, "really my first mature work", ci ha scritto. Anche i precedenti lavori dell'autore, Jar of Fools ("a learning experience [...], but people tell me it's good...") e The Fall, firmato in collaborazione con Ed Brubaker, sono stati acquistati per una distribuzione italiana (da Black Velvet e PuntoZero, rispettivamente).

E' alla colta curiosità di Viva Paci che devo la segnalazione di questo piccolo gioiello.
Un vivo ringraziamento a J. Lutes per la gentile disponibilità.

Coppola sul set Illy

Le origini del videoclip

Il sociologo del rock Simon Frith ha scritto che nella storia del pop c'è da imparare più dalla continuità che dai cambiamenti e che le novità sono di rado originali come si vorrebbe insinuare. E' un'affermazione che può benissimo essere applicata anche all'evoluzione della videomusica: sebbene gli anni del trionfo del videoclip siano indubbiamente gli Ottanta, esiste tuttavia una fortissima continuità con i linguaggi iconici sperimentati dal cinema e dalla musica nei decenni precedenti. Il matrimonio d'interesse tra immagine - nella fattispecie il cinema - e rock'n' roll è precocissimo: scavando nella preistoria del rock si può risalire addirittura all'anno 1955, quando si utilizzò la hit di Bill Haley Rock Around the Clock *per i titoli di testa della pellicola* The Blackboard Jungle, *creando il primo rock-movie della storia del cinema.*
Sono però gli anni a cavallo tra Sessanta e Settanta la palestra in cui l'espressione iconico-musicale si fa le ossa e getta le basi per creare un linguaggio - quello del videoclip - che, a partire dal decennio successivo, monopolizzerà il panorama dell'immagine rock. Un primo antenato della videomusica, che comincia a diffondersi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, è rappresentato dal film-concert. *Si tratta di un genere cinematografico che mette in scena concerti live, sessioni di registrazione, festival, backstage. I risultati sono documentari (o* rockumentary *come vuole un neologismo anglosassone) dedicati ad una band, ad un artista o ad un evento.* Woodstock, tre giorni di pace, amore e musica, *del 1970, e il suo corrispettivo "violento"* Gimme Shelter, *con i Rolling Stones, realizzato nello stesso anno, sono forse i due più celebri* film-concert, *ma tutti i principali gruppi sulla scena musicale a cavallo tra Sixties e Seventies hanno frequentato questo genere: dai Doors ai Led Zeppelin, dagli Who ai Pink Floyd. Già nel 1964 i Beatles, che in questo come in molti altri campi furono precursori, realizzarono* The Beatles at the Shea Stadium. *Il film-concerto punta a "spiare" i musicisti nell'esecuzione delle loro funzioni. Non serve più, come succedeva per le pellicole interpretate da Elvis Presley, costruire una trama ed un personaggio - spesso assai banali - per poter inserire in un film le sue canzoni. Il* performer *recita se stesso sul e fuori dal palco perché è questo che il pubblico "maturo" dei tardi anni Sessanta vuole vedere.*
Un secondo genere che si sviluppa negli anni Settanta è il film musicale ispirato ad una rock-opera. Tommy *di Ken Russel, del 1975, ispirato all'omonimo ellepì degli Who del 1969 ne è uno dei capostipiti. L'importanza di questi prodotti sta nel fatto che le canzoni non sono più semplice colonna sonora o "siparietto" musicale finalizzato ad attirare al cinema i fan di un determinato artista, bensì compongono la trama della pellicola.* Tommy, Quadrophenia *(sempre degli Who),* The Rise and Fall of Ziggy Sturdust and the Spiders from Mars *di Bowie,* The Wall *dei Pink Floyd sono dischi in cui si portano al massimo grado le potenzialità narrative del rock: le canzoni costituiscono i capitoli di una storia unitaria e la trasposizione cinematografica ne segue il soggetto.*
Infine, il prodotto che rappresenta l'antenato più classico del videoclip è il promo. *Formalmente quest'ultimo non differisce da un videoclip: si tratta di un filmato in cui viene eseguita una canzone. Bob Dylan e i Beatles, Bowie e i Pink Floyd realizzarono dei promo ben prima del 1975 - data ufficiale di nascita del videoclip con* Bohemian Rapsody *dei Queen. La differenza sta piuttosto nel contesto di fruizione e nel mutato atteggiamento dell'industria culturale: per questo un filmato del 1970 non è un videoclip, mentre uno del 1980 lo è, sebbene formalmente siano molto simili.*
Sono questi tre generi a fondare i registri e le forme dei videoclip contemporanei. L'industria musicale distingue tre tipologie di video pop: i performativi, in cui è messa in scena l'esecuzione della canzone; i narrativi, dove la musica fa da colonna sonora ad un racconto; ed i concettuali, *in cui le immagini esprimono, appunto, un concetto. I registri utilizzati da questi tre modelli negli anni Ottanta e Novanta sono stati tutti sperimentati nei decenni precedenti: l'occhio indagatore dei* film-concert *si è trasferito nei clip performativi, mentre le* rock-opera *hanno creato il substrato per la nascita dei clip narrativi e concettuali. Dal* promo, *il videoclip ha invece ereditato la forma: il modello del filmato breve, limitato ad una singola canzone, è risultato vincente nel momento in cui l'industria culturale ha avuto bisogno di un testo promozionale da trasmettere attraverso un mezzo rapido e martellante come la televisione.*

Luca Angeleri

Luoghi straordinari
Coppola regista di uno spot

È meglio la qualità o la quantità? Illycaffè non sembra avere dubbi: commercializza un'unica miscela di caffè in tutto il mondo, con un unico marchio. Anche nel campo della promozione della propria immagine sembra aver optato per la qualità: chi non ricorda la campagna del 1996 - Illy. Straordinario in tutti i sensi" - in cui un'affascinante Ines Sastre sceglieva proprio quell'espresso come profumo?
Nell'ultima pubblicità illycaffè sembra continuare nella stessa direzione, con tre premi oscar sul set: Francis Ford Coppola (regia), Vittorio Storaro (fotografia), e Dean Tavoularis (scenografia).
Il soggetto dello spot è semplice: Valentina Cervi, rincorrendo un cane che le ha rubato una scarpa, finisce sul set di un fotoromanzo, dove viene "rapita" dall'eroe Massimo Ghini. Questi la conduce in un bar ad assaporare una tazzina di espresso illy. Nel momento clou arriva però la moglie di Ghini, una donna volgare che lo riprende per il suo comportamento e lo costringe ad abbandonare Valentina. Rimasta sola, la ragazza guarda tristemente la metà di una fotografia strappata che le avevamo visto osservare già all'inizio dello spot; improvvisamente, la metà mancante viene accostata all'altra dal fidanzato di Valentina, appena ritornato (dal servizio militare?). La duplice riunificazione avviene proprio davanti a due nuovi espressi illy.
Andrea Illy, amministratore delegato di illycaffè, afferma che "lo spot è l'omaggio appassionato di un grande regista al cinema italiano e al bar quale luogo ideale di socializzazione". L'omaggio al cinema italiano è ulteriormente valorizzato dalla presenza sul set (vero) di Michelangelo Antonioni, coautore della sceneggiatura de Lo sceicco bianco *(1952) di Fellini, cui è ispirato il set (finto) del fotoromanzo.*
Luce e musica svolgono nello spot una funzione importante, essendo entrambe chiamate a sottolineare il nuovo claim *della campagna: "Illy. Caffè extra-ordinario".*
Un particolare uso della luce è finalizzato a creare, sul set del fotoromanzo, un'atmosfera irreale, quasi da sogno, da momento extra-ordinario, appunto. L'effetto è stato ottenuto con un'illuminazione giallo oro molto calda, in contrasto con il livido blu-grigio che contraddistingue invece il mondo "reale". È significativo che all'interno del bar si ritrovi la stessa luce dorata usata sul set, come a dire che anche il bar è teatro di storie straordinarie.
La musica di Carmine Coppola accompagna efficacemente lo svolgimento del racconto. Il tema iniziale viene ripreso nella parte finale, quasi a sottolineare che ciò che sta in mezzo è una parentesi nella vita di tutti i giorni, è un istante magico. Ma qual è, per Valentina, questo momento extra-ordinario? È l'avventura avuta con Massimo Ghini o il ricongiungimento con il fidanzato lontano da tanto tempo? Sembrerebbe la prima, perlomeno nelle versioni "brevi" (15' e 60') dello spot. Ma i numerosi e veloci cambi musicali così come il montaggio un po' affannato rendono ambigua la questione.
Lo spot - molto lungo rispetto ai canoni tradizionali (la versione lunga arriva infatti a 1' e 50") - è un prodotto molto curato nelle immagini e nelle scene, un po' meno nella coerenza narrativa. L'impressione è che Coppola abbia posto più attenzione nel realizzare un omaggio al cinema italiano che uno spot veramente efficace.
Illycaffè - considerati i nomi dei professionisti ed interpreti che hanno preso parte allo spot - deve aver investito una cifra di tutto rispetto per la sua realizzazione. Perché dunque non investirne una altrettanto rispettabile per la sua messa in onda? Sono pochi infatti coloro che possono dire di averlo veduto in una qualunque delle sue versioni. Com'è possibile che una simile campagna sia finita in sordina? Forse che la sua così forte caratterizzazione d'autore ha voluto - paradossalmente - trasformarla in un prodotto elitario?
È meglio la qualità dunque, o la quantità? Viene spontaneo rispondere che la qualità ha senso, in questo campo, solo se viene supportata dalla quantità.

Andrea Armellin

Il Cinema Ritrovato
Bologna, 3-10 luglio 1999

Una radio illustrata

Come avviene dal 1986, anche quest'estate Bologna ha ospitato la manifestazione "Il Cinema Ritrovato". Si è trattato di un'edizione ricchissima di appuntamenti interessanti.
Due le sezioni del festival: "Ritrovati e restaurati" e "Divine apparizioni". Nella prima, come ogni anno, sono stati presentati film provenienti dalle cineteche di tutto il mondo. La selezione è partita dai veri primordi del cinema. Per la prima volta, infatti, sono stati presentati i film, finora invisibili, del precursore Etienne-Jules Marey. Il restauro delle bande cronofotografiche di Marey è stato iniziato nel 1996 dalla Cinémathèque Française *e realizzato con tecniche digitali.*
Sono stati presentati gli importanti restauri di due opere del periodo tedesco di Lubitsch: Romeo und Julia im Schnee *(Romeo e Giulietta nella neve) ricostruito a partire da un negativo nitrato e da una copia positiva d'epoca colorata, conservati presso il Filmarchiv Austria, e* Anna Boleyn. *Il restauro di questo secondo film è stato realizzato utilizzando un negativo originale in nitrato del Bundesarchiv—Filmarchiv e un duplicato negativo in acetato di epoca successiva. La Cineteca Italiana di Milano possedeva una copia positiva con le colorazioni: ciò è servito da punto di riferimento per ricostruire viraggi ed imbibizioni.*
Anche di un altro grande regista sono stati mostrati due importanti restauri: il regista è Carl Theodor Dreyer e i film che abbiamo potuto vedere sono Praesidenten *e* Vampyr. *Il primo è il suo film d'esordio e il restauro è stato avviato nel 1998 dal Danske Filmmuseum. Ciò che si è cercato di riportare alla luce sono state le colorazioni, dato che la copia d'archivio realizzata negli anni Cinquanta era una stampa in bianco e nero. Per realizzare tale obiettivo si è ricorsi al copione di montaggio, che conteneva indicazioni sui colori da dare alle scene e si sono comparate queste indicazioni con esempi di colorazioni di altri film Nordisk (la casa di produzione del film) del periodo.* Vampyr *fu realizzato dal regista danese in tre versioni: tedesca, francese e inglese. Il restauro è stato compiuto a partire da copie incomplete della versione francese e tedesca (non si sono utilizzati i negativi immagine e suono poiché sono andati perduti). Grazie alle molte copie esistenti nelle due lingue si è riportato alla luce il film nella sua interezza.*
Tre i lavori degli anni Cinquanta e Sessanta "ritrovati e restaurati": Imbarco a mezzanotte *di Joseph Losey e* La ragazza in vetrina *di Luciano Emmer. Quest'ultimo film, mostrato alla presenza dell'autore e di Marina Vlady, è stato a lungo "bloccato" dalla censura italiana ed è stato presentato a Bologna come anticipo del progetto "Italia Taglia", promosso dal Dipartimento dello Spettacolo del Ministero per le Attività e i Beni Culturali, dall'ANICA, e dalla Cineteca del Comune di Bologna, la cui finalità è quella di riportare sugli schermi, nella loro originaria interezza, film su cui è intervenuta la censura italiana. Il progetto, curato da Tatti Sanguineti, prevede la collaborazione fra le Cineteche di tutto il mondo, perché ciò che in Italia non si trova più potrebbe essersi conservato in un archivio straniero. La sezione ha inoltre dedicato attenzione ad un regista da riscoprire, Edgar G. Ulmer, cineasta che a Vienna iniziò la sua carriera artistica come scenografo per lo* Josefstadt Theater *di Max Reinhardt. Nel 1923 andò con questi a New York, ma l'anno successivo tornò a Berlino dove divenne assistente di Murnau. Con lui collaborò alla realizzazione, fra gli altri, di* Der Letze Mann *(L'ultimo uomo o L'ultima risata) e di* Faust. *Ebreo, emigrò definitivamente in America all'inizio degli anni Trenta, dove, in film di basso budget, che lo costrinsero a sviluppare uno stile del tutto personale, riuscì a trasferire la sua visione assolutamente pessimista della condizione umana; i suoi personaggi sono gli oppressi, i frustrati, gli individui ai margini della società coloro che per adattarsi ad essa devono mettere a tacere le loro ambizioni. E' stata presentata inoltre una serie televisiva anch'essa da riscoprire:* Around the World, *realizzata negli anni Cinquanta da Orson Welles. Diceva lo stesso regista a proposito della televisione: "Il grande film classico evidentemente non va bene per il piccolo schermo, perché la televisione è nemica dei valori cinematografici classici, ma non del cinema. E' una forma di espressione meravigliosa in cui lo spettatore si trova soltanto ad un metro e mezzo dallo schermo, ma non è una forma drammatica, è una forma narrativa. [...] Le parole non sono più nemiche del film [...] dato che la televisione, di fatto, non è altro che una radio illustrata. La TV è quindi soprattutto un mezzo per soddisfare la mia tendenza a raccontare storie" (cit. in André Bazin,* Orson Welles, *Cerf, Paris 1972).*
"Ritrovati e restaurati", infine, ha presentato il capolavoro di Charlie Chaplin The Kid. *Restaurato dalla Cineteca del Comune di Bologna a partire da un negativo nitrato corrispondente alla versione originale del 1921, è stato presentato al teatro Comunale di Bologna con l'accompagnamento musicale dell'Orchestra dello stesso teatro, la quale ha eseguito le musiche originali di Chaplin.*
L'altra sezione, "Divine apparizioni", è stata inaugurata tre anni fa con i film di Rodolfo Valentino, è proseguita lo scorso anno con quelli di Douglas Fairbanks e quest'anno era dedicata al divismo femminile in Europa.
Il divismo è un fenomeno che si sviluppò in Europa e dalla cultura europea di fine Ottocento: nelle manifestazioni della diva ritroviamo elementi di romanticismo e di decadentismo, di simbolismo e di cultura liberty. E' abitudine identificare la nascita del fenomeno in Danimarca all'inizio degli anni Dieci con l'apparizione di Asta Nielsen. La rassegna si è naturalmente aperta con una serie di proiezioni dedicate ad Asta Nielsen, fra le quali anche il bellissimo Das Eskimobaby *in cui ritroviamo l'attrice nei panni di una mamma eschimese (!). Sono stati proposti quindi film con Marlene Dietrich - di cui abbiamo visto tre film del 1929:* Gefahren der Brautzeit. Liebesnächte *(I rischi del fidanzamento),* Das Schiff der Verlorenen Menschen *(La nave degli uomini perduti),* Die Frau, nach der Mann Sich Sehnt *(La donna che ognuno desidera) -, con Lyda Borelli - di cui è stato presentato* Fior di male *- e con Francesca Bertini -* Il nodo. *Le altre dive "presenti" al festival sono state Henny Porten, protagonista, fra gli altri, di* Anna Boleyn *di Lubitsch; Maria Carmi, interprete di melò destinati ad un pubblico alto e medio borghese; Leda Gys, Vera Karalli, Domira Jacobini, Erna Morena, Lil Dagover, Elsabeth Bergner, Brigitte Helm, Lya de Putti, Lilian Harvey.*
La sezione delle "Divine apparizioni" è stata arricchita da un interessantissimo seminario con Eric de Kuyper, Gerardo Guccini, Sabina Guzzanti, Daniel Schmidt, sulle tecniche di recitazione delle dive del muto. La loro recitazione è debitrice nei confronti del teatro? Certo, la tecnica recitativa viene dalla scena, ma poi essa è stata modificata dalle attrici cinematografiche: l'improvvisazione ed alcune grandi interpreti, come la Duse, sono riuscite a creare un nuovo stile adatto al nuovo mezzo: non più una recitazione fatta di punti salienti uniti da gesti che fungevano da riempitivi, ma un continuum recitativo.
Ben più di due righe meriterebbero le manifestazioni organizzate "accanto" al festival: il seminario "Archimedia" dedicato al cinema come memoria del Novecento cui hanno partecipato storici, registi, e studiosi; gli incontri del "Gamma Group" dedicati alla discussione di restauri realizzati da diverse cineteche europee e presentati al festival; e l'evento "Quarant'anni di cinema libero: La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1959-1999". Nata nel 1959 a Porretta Terme e dedicata appunto al nuovo cinema (Nouvelle Vague, Free Cinema, Cinema Nôvo, New American Cinema, cinema Underground), la rassegna si è trasformata nel 1986 nel festival de "Il cinema ritrovato". Quest'anno l'omaggio al "genitore" ha permesso di rivedere i film d'avanguardia degli anni Sessanta, che spesso soffrono di gravi problemi di conservazione, proprio come i film dei primi anni del cinema.

Elena Beltrami

Bibliografia sul restauro del film

- *AA.VV.*, 50 Years of Film Archives/50 ans d'archives du film. 1938-1988, *FIAF, Bruxelles 1989*
- *AA.VV.*, Conservazione e restauro del film, *numero speciale di "Edizioni per la Conservazione", 7/8, Semar, Roma, luglio-agosto 1989*
- *AA.VV.*, The Preservation of Motion Picture Film: Handling, Storage, Identification, *Hollywood Museum, Los Angeles 1984*
- *AA.VV.*, "Disorderly Order". Colours in Silent Films, *Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1996*
- *AA.VV.*, La tradizione del film. Testo, filologia, restauro, *numero monografico di "Cinema&Cinema", 63, CLUEB, Bologna, gennaio-aprile 1992*
- *AA.VV.*, Technical Manual of the FIAF Preservation Commission, *FIAF, Bruxelles 1987*
- *AA.VV.*, Cinémathèque: objectif conservation, *in "24 Images", 54, primav. 1991*
- *AA.VV.*, Il film come bene culturale, *Atti del Convegno (Venezia, 25-29 marzo 1981), La Biennale/ERI, Venezia-Roma 1982*
- *AA.VV.*, Il film è un bene culturale?, *in "Informazioni IBC", 5/6, settembre-dicembre 1985*
- *Raymond Borde*, La restauration des films: problèmes éthiques, *in "Archives", settembre-ottobre 1986*
- *Eileen Bowser*, Alcuni principi del restauro del film, *in "Griffithiana", 38/39, ottobre 1990*
- *Pascal Brack*, La cinémathèque, *in "Cinéma", 492, agosto 1992*
- *Harold Brown - Kevin Patton*, Come trattare le vecchie pellicole, *in "Griffithiana", 29/30, settembre 1987*
- *Harold Brown*, Appunti sulla identificazione dei film attraverso l'esame delle pellicole, *in "Griffithiana", 29/30, settembre 1987*
- *Harold Brown*, Phisical Characteristics of Early Films as Aids to Identification, *FIAF, Bruxelles 1990*
- *Harold Brown*, Tecniche di colorazione a mano e a pochoir, *in "Griffithiana", 29/30, settembre 1987*
- *Kevin Brownlow*, Silent Films. What was the right speed?, *in "Sight & Sound", estate 1980*
- *Michele Canosa - Gian Luca Farinelli - Nicola Mazzanti*, Il Cinema Ritrovato, *in "Cineteca", 9, dicembre 1988*
- *Michele Canosa*, La cineteca ideale: casa della memoria storica, *in "Cineteca", 8/9, novembre-dicembre 1986*
- *Michele Canosa - Gian Luca Farinelli - Nicola Mazzanti*, Nero su bianco. Note sul restauro cinematografico: la documentazione, *in "Cinegrafie", 10, 1997*
- *Dominic Case*, Producing Tints and Tones in Monochrome Films Using Modern Color Techniques, *in SMPTE Journal", 2, febbraio 1987*
- *Paolo Cherchi Usai*, Bologna, la quarta cineteca, *in "Segnocinema", 40, novembre 1989*
- *Paolo Cherchi Usai*, Immagini perdute, archivi ritrovati, *in "Segnocinema", 54, marzo-aprile 1992*
- *Paolo Cherchi Usai*, L'immagine riperduta, *in "Segnocinema", 52, novembre-dicembre 1991*
- *Paolo Cherchi Usai*, Nel paese del nitrato, *in "Segnocinema", 48, marzo-aprile 1991*
- *Paolo Cherchi Usai*, Storia ed estetica della "copia originale". Un modello di analisi, *in Paolo Pulina -*
- *Antonio Sacchi (a cura di)*, Leggere il cinema: le storie e i generi, *Editrice Bibliografica, Milano 1987*
- *Paolo Cherchi Usai*, Una passione infiammabile, *UTET, Torino 1991*
- *Paolo Cherchi Usai*, Un'immagine modello (III), *in "Cinegrafie", 1, febbraio 1989*
- *Paolo Cherchi Usai (a cura di)*, Film da salvare: guida al restauro e alla conservazione, *Numero monografico di "Comunicazioni di Massa", 3, Milano 1985*
- *Paolo Cherchi Usai*, Le miracle du Chronochrome, *in "Cinémathèque", 3, primavera-estate 1993*
- *Gabrielle Claes*, Questions de programmation, *in "Cinémathèque", 3, primavera-estate 1993*
- *Giorgio Cremonini*, Verso una ideologia del restauro, *in "Cineforum", 3, marzo 1991*
- *Elena Dagrada*, Restauro e conservazione, *in "Cinema&Cinema", 50, dic. 1987*
- *Eric De Kuyper*, Osservazioni sulla conservazione e programmazione dei film: due attività complementari, *in "Cinegrafie", 2, II semestre 1989*
- *Alfonso Del Amo*, Investigaciòn Sobre la Historia de la Fabricaciòn de la Pelicula Virgen para la Cinematografia, *in "Archivos de la Filmoteca", 32, giugno 1999*
- *Peter Delpeut, Bits and Pieces*: che fare di un film quando non abbiamo che frammenti, *in "Cinegrafie", 3, I semestre 1991*
- *Ray Edmonson*, Etica e principi del restauro, *in "Cinegrafie", 4, II semestre 1991*
- *R. Espert*, Protection and Preservation of Film, *Oficina catalana de cine, Barcellona 1988*
- *Gian Luca Farinelli - Nicola Mazzanti*, Verso una teoria del restauro cinematografico, *in "Cineteca", 8/9, novembre-dicembre 1990*
- *Gian Luca Farinelli - Nicola Mazzanti (a cura di)*, Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico, *Grafis, Bologna 1994*
- *Jennifer Gallego - Encarnacion Rus*, La Catalogaciòn de las Marcas Marginales de Fabrica como Medio para la Identificaciòn de Materiales Filmicos, *in "Los Soportes de la Cinematografia I", Cuaderno de la Filmoteca 5, 1999*
- *Vittorio Giacci*, Via col tempo. L'immagine del restauro, *Gremese, Roma 1994*
- *Brian Jenkinson*, The Restauration of Archives Using Digital Techniques, *in "Journal of Film Preservation", 54, aprile 1997*
- *Ross Lipman*, A Brief Note on Dye Stability, *in "Journal of Film Preservation", 54, aprile 1997*
- *Eric Loné*, La fabricaciòn de la Pelicula en Francia antes de 1929, *in "Archivos de la Filmoteca", 32, giugno 1999*
- *Mark Paul Meyer*, Film Restauration Using Digital Technologies, *in "Journal of Film Preservation", 57, dicembre 1998*
- *Marks Martin Miller*, Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies (1895 — 1924), *Oxford University Press, New York 1997*
- *E. Mino*, Motion Picture Color Negative Film Restoration by Separation Printing, *Eastman Kodak Company, Rochester N.Y. 1986*
- *Dominique Païni*, Conserver pour transmettre, *in "Cinémathèque", 2, novembre 1992*
- *Dominique Païni*, Conserver, montrer, *Yellow Now, Paris 1992*
- *Dominique Païni*, Du Marbre au Celluloid, *in "Cinémathèque", 13, 1998*
- *Enno Patalas*, On "wild" Film Restauration, or Running a Minor Cinémathèque, *in "Journal of Film Preservation", 56, giugno 1998*
- *Vincent Pinel*, Il restauro possibile, *in "Immagine", 3, estate 1986*
- *Vincent Pinel*, La restauration, *in "La Cinématheque Française", 4, dicembre 1985*
- *Brian Pritchard*, Uso de las Hojas de Caracteristìcas Técnicas en la Duplicaciòn, *in "Archivos de la Filmoteca", 32, giugno 1999*
- *Paul Read*, El Avance Hacia la Restauration Digital en los Archivos Filmicos, *in "Archivos de la Filmoteca", 29, giugno 1998*
- *Henning Schou (a cura di)*, Preservation des films et du son, *FIAF, Bruxelles s.d.*
- *Henning Schou - Herbert Volkmann (a cura di)*, Preservation and Restoration of Moving Images and Sound, *FIAF, Bruxelles 1986*
- *Anthony Slide*, Nitrate Won't Wait: Film Preservation in the United States, *Mc Farland & Co. Inc., Jefferson, North Carolina and London 1992*
- *Emmanuelle Toulet*, L'allégorie du nitrate, *in "Cinémathèque", 3, primavera-estate 1993*
- *UNESCO*, Recommendation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement adoptée le 27.X.1980, 37ème seance plénière-Belgrade; *pubblicato anche in Paolo Cherchi Usai (a cura di)*, Film da salvare: guida al restauro e alla conservazione, *in "Comunicazioni di Massa", 3, 1985*

a cura di Elena Beltrami

VI Congresso DOMITOR
Università degli Studi di Udine
21-25 marzo 2000

Il cinema e le altre arti

Dal 21 al 25 marzo l'Università di Udine ospiterà, nel quadro del suo tradizionale Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, il VI Congresso di DOMITOR, la prestigiosa associazione internazionale di studiosi del cinema dei primi anni. Alle giornate di lavoro (per cui sarà disponibile un servizio di traduzione simultanea) parteciperanno circa cinquanta relatori, provenienti da ogni parte del mondo, e altrettanti studiosi chiamati a dare un attivo contributo alla riflessione e alla discussione. Richard Abel, David Mayer, Raymond Bellour, Gian Piero Brunetta, Francesco Casetti, Ian Christie, André Gaudreault, Tom Gunning, François Jost, Antonia Lant, Roger Odin, John Fullerton, Ruggero Pierantoni, Lauren Rabinovitz, Pierre Sorlin, Robert Stam, Yuri Tsivian, alcuni dei nomi presenti. Il programma sarà arricchito da quattro serate di proiezioni con materiali inediti provenienti da archivi europei e americani. Come di consuetudine per i convegni udinesi, dottorandi, laureandi e studenti di Corsi di storia del cinema degli atenei italiani (su segnalazione dei rispettivi docenti) potranno seguire la manifestazione usufruendo dell'ospitalità, per alcune notti, presso collegi udinesi.

Questo l'arco dei temi che verranno trattati:

1. Impurità: modelli. La ricerca di modelli di riferimento in sistemi già stabili, percettivamente familiari (e, successivamente, esteticamente legittimati) ha caratterizzato il cinema dall'inizio della sua storia. Può essersi trattato dell'appropriazione di figure, forme; o dell'appropriazione di strutture, sistemi di rappresentazione, significazione, narrazione. Il nuovo mezzo è stato da subito impuro. Nel sistema sterminato di apporti, scambi, relazioni, proponiamo, invece che procedere per accumulazione, di isolare ed esplorare alcuni processi:
- l'impurità prima della fase di "istituzionalizzazione" non è la stessa di quella successiva. I modi con cui il cinema dei primissimi anni entra in contatto, ingloba, assimila altri sistemi linguistici, espressivi, di rappresentazione, merita - e richiede - un'analisi specifica e appropriata.
- il rapporto con altri modelli (e esperienze, competenze) ha costituito un momento cruciale di sviluppo (e sviluppo di risorse originali) e non di impaccio: il Film d'Art francese, l'Autorenfilm tedesco, il film "simbolista" italiano costituiscono alcuni degli esempi di questa situazione.
- il carattere "ingenuo" se non "primitivo" di singoli contesti (ad esempio il cinema russo prerivoluzionario) viene rimesso in discussione proprio dalla ricchezza di rapporti con altri sistemi (pittura popolare, illustrazione, ecc.). Questa ricchezza è passata a lungo inosservata per la perdita di contatto con le fonti d'origine. Molte le sorprese che attendono il ricercatore che si inoltri in questa direzione.
2. Impurità: statuto. L'oggetto "cinema" si definisce nella relazione con "altre arti" in un senso assai più forte. Il testo cinematografico nasce nel concorso di un'immagine impressa su un supporto pellicolare e proiettata sullo schermo e cornici recitate (o danzate o fatte di numeri di varietà, spettacoli sons et lumières *ecc.), registri recitati* (il bonimenteur)*, musicali (l'"accompagnamento"), ecc. Il "film" nasce nella fusione di un'arte legata alla "riproducibilità tecnica" e altre arti (recitazione, musica, varietà) da essa svincolate. Si tratta di un punto posto all'attenzione anche dal VI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema di Udine ("I limiti della rappresentazione", marzo 1999), e che qui può trovare un produttivo approfondimento.*
3. Teorie del cinema. E' l'ambito in cui, a partire dal primo decennio del secolo, il rapporto con le altre arti è stato più vivacemente impostato, sia nel senso della differenziazione, sia in quello della imitazione. L'evoluzione successiva del cinema ha portato all'isolamento, in questo, vastissimo, campo, di alcune tendenze, alcune voci, alcuni contesti, più direttamente raccordabili con quella stessa evoluzione. Tornare sulle teorie "sbagliate", eccentriche, disorganiche potrà dare un contributo significativo alla definizione di un oggetto ("il cinema dei primi tempi", ma anche quello già successivo alla fase di istituzionalizzazione) per gran parte ancora sfuggente (per via dell'applicazione, a ritroso, di modelli successivi).
4. Dead Ends. Il rapporto con "altre arti" avrebbe potuto determinare sviluppi anche profondamente diversi da quelli, narrativi, che si imposero come via maestra del nuovo mezzo: la pittura, la pantomima, ad esempio, vennero proposte (e concretamente sperimentate) nella prima metà degli anni Dieci come modelli alternativi di riferimento. Non si trattò di bizzarri esperimenti, ma di tentativi di dare una configurazione diversa, orientata in questo senso, all'intero sistema di organizzazione del "discorso" cinematografico.
5. Il cinema come estensione. E' un movimento che è stato variamente articolato: il film d'animazione come estensione dell'illustrazione e del fumetto; il film "assoluto" come estensione della pittura astratta; il serial come estensione del feuilleton (e del resto: come potrebbe essere spiegato il film contemporaneo se non come campo di estensione, ancora, del fumetto?). E' un fenomeno che può essere interpretato in termini più complessi, come Jacques Aumont ha fatto indagando il legame cinema-pittura e il processo attraverso cui la pittura ha potuto dissolversi nel cinema.
6. L'influenza del cinema sulle altre arti. E' un settore assai ampio, che in questa occasione potrà essere affrontato solo attraverso una campionatura essenziale, ma che almeno in alcuni versanti merita ricognizioni più sistematiche: nell'indagine, ad esempio, di forme non cinematografiche di proposta e materializzazione del cinema. Nell'indagine di un cinema praticato (e non soltanto "simulato") all'interno della letteratura, del teatro, della danza, della pittura.
7. Il cinema come "esperienza" che influenza altre pratiche: la scrittura letteraria, figurativa, l'immaginazione musicale, architettonica. Non è un linguaggio, un sistema di rappresentazione che produce qui innesti o mimesi, ma un nuovo modo d'essere, la percezione di una nuova forma di esistenza sperimentata dalla nuova figura dello spettatore cinematografico.
8. Il cinema come elemento di rivelazione delle altre arti a se stesse, momento di autoconsapevolezza del percorso che queste stanno attraversando, occasione per un pensiero sull'arte, impensabile senza il cinema, e nondimeno richiesto dall'arte stessa.
9. Il cinema come apparato comunicativo, colto nell'originalità e nella "modernità" dei suoi modelli e delle sue forme di operatività sociale - e nelle relazioni e ripercussioni, su questo piano, sulle "altre arti". Il rapporto del cinema con il campo delle arti è anche il rapporto di un medium che piega queste arti verso una nuova natura di media: sistemi di comunicazione e organizzazione sociale.

"Zeus, qualunque egli sia, se pure
questo nome gli è gradito,
con questo l'invoco [...]. Egli ha aperto
agli uomini le vie della
sapienza, fissando questa legge:
attraverso il patimento il sapere.
Anche nel sonno, davanti a cuore che
stilla affanno che ha memoria
del dolore, anche a chi non voglia
tocca saggezza".
Eschilo, Agamennone

Il male che bussa alla porta

Su *Blackout* di Abel Ferrara

Preambolo: Blackout, ovvero "della frivolezza"

La visione di Blackout suggerisce, almeno di primo acchito, una notevole frattura rispetto ai modi e alle sensazioni del precedente film, The Addiction. Nella fattispecie, ciò che colpisce è una evidente discrasia stilistica, visto che vi è una transizione dal rigoroso, intransigente e disperato black and white del vampire movie allo stile più patinato e sconnesso – quasi da videoclip – di questo presunto concentrato di maledettismo spicciolo. Posta tale differenza, è forse utile e produttivo rintracciare le analogie che intercorrono tra i due film e cercare poi di motivarne l'alterità, piuttosto che procedere direttamente ad un giudizio di merito - giudizio che, in generale, sarebbe più favorevole a The Addiction. Infatti, se The Addiction è dichiaratamente un film per pochi intimi, tanto introspettivo e filosofico da sembrare progettato a tavolino per essere un cult movie, Blackout potrebbe essere invece equivocato per un prodotto più commerciale, in cui le performance auto-distruttive del protagonista Matthew Modine circuiscono lo spettatore con la seducente promessa di fargli vivere una serata di trasgressione, prospettandogli una ricognizione turistica nel proibito.
Qui si tenterà di tracciare le coordinate della stretta affinità teorica che accomuna i due film, spiegando come la diversità che li separa sia riconducibile al loro appartenere a due momenti diversi dello stesso processo conoscitivo/iniziatico: da questo punto di vista Blackout costituisce l'antefatto di The Addiction, è la sua premessa logica. Blackout narra la storia di chi sta incubando il morbo, racconta quel travagliato iter esistenziale che il soggetto patisce prima di accettare quella disperante presa di coscienza dell'onnipervasività del male che è il leitmotiv di The Addiction.

L'incipit e la vanità del tutto

Sin dalla prima inquadratura, vale a dire la sequenza che precede i titoli di testa, Blackout rivela subito un'eccedenza rispetto alle possibili accuse di ipocrisia e falsità cui abbiamo accennato nel preambolo. A caratterizzare l'incipit del film è, infatti, la buia distesa dell'oceano, che sembra risucchiare nella sua oscurità il protagonista. Si tratta di quella "dissolvenza sul nero", di quell'annullamento latente che tanta parte riveste nella tematica e nello stile di Ferrara. Già in The Addiction poteva essere riscontrata questa specificità: anzi, il film ne era a tal punto pervaso, da far sembrare ogni inquadratura, intrisa com'era di oscurità, un fugacissimo affioramento, predestinato sin dal momento del suo apparire a ricongiungersi all'assenza di luce da cui proveniva. Un regresso all'indistinzione pre-natale, ove non si patiscono ancora i turbamenti dell'individuazione: in altri termini, un ritorno al Nulla[1].
Blackout prende le mosse nel segno inequivocabile di Ferrara. Tuttavia, sconcerta il suo svolgimento, caratterizzato da una caleidoscopicità tanto roboante quanto lo sono le pratiche masochiste del protagonista.
È necessario balzare alla conclusione del film, ove si ripresenta la stessa sequenza dell'inizio. L'incongruenza stilistica testé menzionata va inquadrata nell'ottica di questo cruciale spostamento diegetico: l'incipit non è altro che un flash-forward che colloca all'inizio del film quello che ne costituirà l'epilogo. La prima sequenza di Blackout, nel suo potente richiamo all'annullamento del soggetto e forse della visione stessa, fa nascere il film sotto il segno del fato, cioè sotto il segno di un destino irreversibile: fa scorrere una pietra tombale sulle discontinue, rapide e melense immagini che seguiranno. L'oscurità dell'incipit è l'indelebile traccia della predestinazione e la visione dello spettatore ne è necessariamente condizionata.
La morte dichiara senza fronzoli di essere la presenza nascosta di questo film: la presenza che un improvviso blackout ha allontanato e rimosso dalla coscienza, ma che nondimeno continua a bussare alla porta dell'interiorità di Matty e a condizionare il suo presente. I giochi, sin dall'inizio, sono dichiarati conclusi. Ogni ulteriore evoluzione è un meccanico e scontato avvicinamento alla Fine: non c'è sorpresa, bensì solo ineluttabilità e forse suspense.

Presso chi ha già conosciuto l'"arido vero". Una rapida incursione in The Addiction

In Blackout la consapevolezza dell'irredimibile caduta del creato è una conquista progressiva, a cui il protagonista tenta di opporsi attraverso comportamenti spesso finalizzati all'evasione dal Sé, cioè all'incoscienza. Da qui il carattere raccogliticcio e sfilacciato delle sue esperienze: esse sono un artificioso diversivo mirato a sospendere la certezza della colpa.
Per non cadere in un simile comportamento, bisognerebbe essere pienamente consapevoli della condanna che grava sulla vita, bisognerebbe essere dis-illusi neofiti di quella teologia scellerata che proclama l'onnipervasività del male e l'irredimibilità dell'uomo. In The Addiction, Kathleen viene repentinamente avviata a questo sinistro sapere dall'epifania improvvisa di un vampiro. Dopo l'orrido incontro, in lei prende forma esplicita il destino che tacitamente si annida in ognuno di noi: l'inevitabilità del peccato e della colpa[2]. Nel corso di un dialogo con l'amica Joan, Kathleen afferma: "in quelli come me il cancro è diventato palese, ma tu sei malata quanto me". Dunque, ciò che distingue i vampiri dai presunti normali non è la dipendenza dal sangue, ma la consapevolezza di tale dipendenza: i vampiri sanno che la dinamica della vita consiste nel dispiegamento della malvagità e del peccato, mentre gli abituali avvoltoi e peccatori - forse illusi da qualche razionalizzazione di convenienza - ne sono del tutto ignari, pur peccando. Tale è la condizione di Joan, appunto, che ancora vive nei fatui e volubili ranghi della società capitalistica statunitense, senza accorgersi che tale società è l'espressione sovra-personale di un'ingordigia e di un'avidità pari solo a quella che i vampiri nutrono per il sangue: non a caso furono proprio soldati americani a perpetrare la strage di My Lay, le cui tremende immagini fanno capolino in più parti del film[3]. Questo, si badi, non è un semplicistico atto di condanna di un sistema sociale. Anzi, la brama capitalistica (e imperialistica) è sintonica a quel desiderio irrefrenabile (di sopravvento, di distruzione, di conquista) che anima e inquina ogni uomo nel profondo. Come Kathleen rivendica all'inizio del film[4], non si può accusare di un crimine di guerra un solo comandante: la società non può lavarsi la coscienza con la stigmatizzazione di un capro espiatorio, perché il peccato è collettivo. Le dinamiche micro della bramosia individuale si esprimono a livello macro nel complesso della società: il piano sociale non è distinto da quello personale, ma è da esso costituito e strutturato (soprattutto nella sua componente di pratica del male).

L'ingombrante presenza del rimosso

L'individuo comune vive nell'ignoranza della dipendenza: in lui vi è una carenza di coscienza. In altri termini, un blackout. *La malvagità, istanza costitutiva dell'uomo, è rimossa, accantonata nell'inconscio, dove prolifera e assesta irrequieti spintoni con l'intento di aprirsi un varco verso la mente. Questa urgenza di emergere trova espressione in entrambi i film in oggetto: se in* The Addiction *è rappresentata dalla fievolezza con cui le vittime si oppongono ai carnefici, in* Blackout *essa trova estrinsecazione nel senso di persecuzione e di presunta colpevolezza che assilla il protagonista fin quasi all'ossessione. Matty non riesce ad identificare distintamente la malefatta che provoca la sua ansia, ma ciò nonostante se ne sente perseguitato. Il fascino di questo svarione mnemonico consiste proprio nell'indeterminatezza in cui viene lasciata la colpa, quasi essa fosse una questione ancestrale, legata alla nascita dell'uomo o alla vita stessa: una sorta di peccato originale, che tutti ci unisce ma di cui stentiamo a renderci conto. Ecco il perché del diverso svolgimento che caratterizza le due opere. In* The Addiction, *infatti, il male è ormai conclamato e il peccato originale distintamente riconosciuto: si tratta della debolezza dell'uomo e dell'atto di nascita che la fa venire ad essere. L'uomo, prendendo vita, non può che peccare, e dunque la radice del peccato è costituita dal momento stesso in cui il flusso vitale si infonde nella nostra carcassa. L'unica redenzione praticabile è l'annullamento. Kathleen, al culmine della sua crisi esistenziale, cioè nel momento in cui alla macabra consapevolezza di sé affianca l'urgenza del sacro, opta appunto per la morte, al di là della quale non vi è più l'imperativo categorico del male. Questo atteggiamento sembra richiamare, per un vertiginoso rispecchiamento, alcuni luoghi dell'*Ecclesiaste, *il libro tremendo della Bibbia:*

> *E un'altra cosa ho visto sotto il sole: in luogo del diritto, il crimine e in luogo della giustizia, il sopruso. [...] Mi son poi dato a considerare tutte le oppressioni che si commettono sotto il sole: ed ecco il pianto degli oppressi e non c'è un consolatore per loro, e, da parte dei loro oppressori, violenza, e non c'è un consolatore. E dissi: felici i morti, che son già morti, più dei vivi, che sono ancor vivi: e più felice degli uni e degli altri, chi ancora non è, e non ha visto le malvagità che si commettono nel mondo.*

In quest'ottica acquisisce piena giustificazione la volontà di spirare che Kathleen manifesta alla fine del film, corredata dalla confessione in cui si raccomanda a Dio: è come se questo sentore del divino pretendesse, quale contropartita, la vita. La purificazione si consegue solo attraverso il fuoco, e quella dell'uomo richiede la deflagrazione della vita.
Questo sarà il destino ultimo anche di Matty: l'inabissamento volontario, la rinuncia a sé. Tuttavia, rimane da indagare più approfonditamente lo sviluppo centrale del film, tanto discosto dalla fissità di The Addiction. *Di nuovo, potrebbe essere utile procedere attraverso un raffronto.*

Lo "smalto sul nulla": sul baluginio come anticamera dell'abisso

"Tutto viene cambiato, perché niente cambi".
Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo

Un carattere cruciale di The Addiction *è l'assenza (o l'annullamento) del tempo. Infatti, la speranza insita in una prospettiva storicistica è quella per cui gli errori del passato, una volta compresi, potranno essere evitati nel futuro: dunque, la storia sarebbe il luogo della redenzione o quanto meno del ravvedimento. Ma Kathleen contesta radicalmente questa prospettiva: "Ora io conosco metà della verità; ovvero metà in più di quella che 'loro' riconoscono. Il vecchio adagio del Santayana, che* chi non impara dalla storia è condannato a riviverla, *è una menzogna. La storia non esiste. Tutto ciò che siamo è eternamente con noi. Quindi la domanda è: cosa potrà salvarci dalla nostra propensione a propagare il male in cerchi sempre più ampi?". L'accento non è posto tanto sulla negazione della possibilità di cancellare i peccati del passato[5] - il che non annullerebbe* in toto *l'idea del tempo (si potrebbe obliare; ma Blackout mostra appunto la vanità di questa non-soluzione) -, quanto sull'impossibilità dell'uomo di liberarsi dalla propria essenza malvagia, per cui ogni comportamento futuro, nonostante il monito del passato, sarà comunque rivolto al male, riprodurrà invariabilmente il peccato. La natura umana è siffatta che rende coatta la pratica dell'ingiustizia e della disonestà. Per questo motivo i documenti della strage di My Lay non sono un'ipoteca su un futuro più roseo, ma l'ennesimo capitolo della nequizia dell'uomo, destinata a ripetersi in eterno. In questa prospettiva non vi è più tempo: La storia non esiste», proclama enfaticamente Kathleen.*
In Blackout *il protagonista non fa propri sin dall'inizio questi assunti. Matty vive nell'ossessione di aver commesso un atto di violenza, ma non lo distingue nitidamente e, comunque, quando gli si prospetta in tutta la sua gravità (avrebbe intimato alla sua compagna di abortire), lo rigetta pretendendo di non averlo commesso. Ciò gli dà l'illusione di un tempo che è ancora da costruire, da vivere e da realizzare; ma è solo un'illusione, perché su di esso grava l'onta di una predestinazione. Matty non è consapevole, e questa incoscienza riattiva il tempo. Esso, però, ha un carattere del tutto peculiare: è sconnesso, atomizzato, si ritma sulla scansione delle sbronze e delle sniffate del protagonista. Non si tratta più di una sequenzialità sensata, bensì di un ammonticchiare e raffazzonare attimi irrimediabilmente sfilacciati. La morte del senso è alle porte: non si traduce ancora in un oscuramento perché ne manca la piena consapevolezza, ma si manifesta quanto meno nella pratica di aggregare sensazioni e azioni* casualmente, *senza che tra esse intercorra un preciso rapporto.*
All'interno del plot del film questa situazione è riprodotta emblematicamente da Micky, che tenta di realizzare un film in progress *avvalendosi di ininterrotte riprese video. La telecamera è sempre accesa; riprende tutto indistintamente ed indiscriminatamente, dando luogo ad un materiale informe ed eterogeneo che rimanda con forza all'atomizzazione del tempo e dell'esperienza che caratterizza tutto il film. Non c'è selezione di immagini, non c'è montaggio "ragionato". Nell'occhio sempre vigile della telecamera si stampano come in un delirio situazioni difformi e incoerenti. Per quale motivo accade ciò? Questa folle corsa verso la ripresa e la registrazione è una reazione superficiale ad un pericolo latente: come se si avvertisse una minaccia e si tentasse di porvi rimedio accumulando il più possibile oggetti-svago (le immagini, appunto) in cui perdersi (perdere la*

coscienza), quasi fossero una droga. Il bombardamento di immagini è la conseguenza di un ansioso horror vacui, che tenta di stendere una patina multicolore sull'orlo dell'abisso per mascherarne le profondità.

Proprio per questo motivo il tempo del protagonista è frammentario e sconclusionato: egli si getta in un vortice di attimi con l'intento di ottundere per mezzo loro la coscienza; si trascina di situazione in situazione stancamente, anche se già sospetta che si tratta del ripiego di un disperato. Così come la telecamera di Micky vampirizza attimi per colmare una mancanza di tempo e di vita, allo stesso modo, il protagonista si abbandona ad un'esperienza scomposta di alcool e droga per rimandare il confronto con la verità[6].

Per dar conto di questa attitudine, Ferrara stesso sembra abbandonarsi alla gratuità della telecamera di Micky: la sovrapposizione dei punti di vista si fa quasi indistinzione. Il cinema non è più una cornice intatta delle riprese video, ma viene ibridato, sconvolto nella sua essenza, fino a porre l'interrogazione circa la possibilità di sopravvivenza di un modo di vedere, della sua integrità (ogni integrità fallisce a fronte del suo sicuro degrado). Questa sfida al linguaggio cinematografico acquisisce ulteriore "necessità" se si pensa che il protagonista fa parte di quella Hollywood un po' fanfarona e perennemente votata allo spettacolo, per la quale tutto è incondizionatamente pomposo gioco di superficie, giustificato appieno nella misura in cui è veicolo di successo. In ciò trova sostegno la recitazione di Modine: il suo maledettismo esplicitamente gigione e "commerciale" costituisce l'unica via percorribile da chi è abituato a pensare all'effetto scenico e all'efficacia della rappresentazione. La sua recitazione è sovraccarica, auto-parodica, volutamente artificiale. Non c'è intimismo, ed anche per questo motivo tutto rimane alla superficie. La fragile e introspettiva studentessa di filosofia di The Addiction, Kathleen, era terreno fertile per il consolidarsi della consapevolezza della malvagità umana e della fissità della storia. Matty, al contrario, è troppo esuberante ed estroverso - verrebbe voglia di dire, è ripreso con troppa costanza - per potersi rendere conto nitidamente del punto morto dell'uomo. Il blackout, dunque, è anche una sovra-esposizione, una spettacolarizzazione forzata.

Precisazioni verso una conclusione

In Blackout la disperata corsa vitalistica di Micky si traduce in un guazzabuglio di immagini iper-trofiche. L'horror vacui e l'incoscienza producono questa sovrabbondanza visiva. Coerentemente si potrebbe pensare che l'identificazione del disagio umano porti di getto ad un'eclissi dell'immagine, a quell'oscuramento cui si è accennato sopra. Eppure, The Addiction - il film della consapevolezza - è tutto costellato da filmati e riproduzioni video. Ciò è comprensibile se si tiene presente che l'arcano disvelato nel film consiste nella costitutiva malvagità della natura umana. Non si tratta di abbandonare la visione, ma di ri-vedere continuamente il peccato, così come si è sempre costretti a ri-viverlo. Kathleen è drogata dalle immagini delle stragi; prova un violento desiderio di morte e di distruzione di fronte ad esse e ne gode perversamente. Ciò, si badi bene, è connaturato all'essenza dell'uomo. Ecco che l'unica purificazione possibile è quella dell'auto-esclusione dal sistema della compulsione all'ingiustizia attraverso l'annullamento del sé. È questa l'unica scelta morale, l'unica via d'accesso al sacro consentita ai viventi.

In Blackout non c'è questa libidine dell'immagine cruenta, in quanto l'incoscienza dei personaggi fa sì che ogni immagine sia uno smalto di superficie, una temporanea evasione da quella che si percepisce essere una minaccia latente.

Eppure proprio nel carattere caotico e irrisolto di queste immagini si appresta ad emergere la verità disperante del Male: la mancanza di senso che le connota è una precisa traccia della sinistra problematicità della vita umana. E non stupisce, dunque, che dal seno stesso di questo calderone faccia capolino la ripresa che segna la fine del blackout: Matty si rende conto, attraverso il filmato-giocattolo di Micky, di aver assassinato la commessa di un bar.

Paradossalmente, quello stesso escamotage che era stato concepito quale evasione dalla realtà, porta in grembo il germe letale che induce il protagonista alla rammemorazione. Ciò ha una profonda motivazione logica. Infatti, ogni fenomeno di reazione (come potrebbe essere l'iper-trofia visiva del video di Micky), per essere tale, rimanda a qualcosa a cui si reagisce; e questo rimando è inestirpabilmente connesso alla sua essenza. Sebbene l'entità da cui si fugge possa rimanere temporaneamente inespressa, essa continua ad agitarsi e ad assestare scossoni per il fatto stesso di essere costantemente sottintesa dal comportamento che la vuole rimuovere. Il suo affioramento può essere solo differito.

In quello svago provvisorio che sembra essere il delirio visivo si annida quella trista e tetra consapevolezza rispetto alla quale il delirio visivo stesso voleva costituire un farmaco. E si ha, così, un ulteriore strumento per capire il senso di predestinazione e di ineluttabilità che permea il film, col suo rimando iniziale alla fine/Fine: nelle stesse modalità della sua evoluzione è implicito il fallimento e l'annullamento. Matty, per la sua gigioneria, per il suo ricorso all'acool e alla droga, per la frammentazione temporale ed esperienziale in cui vive, si incammina lungo un percorso già tracciato.

La civiltà dell'immagine

L'essenza evasiva della civiltà dell'immagine non è facile da smascherare, né il velo steso sulla verità è agevole da levare. Chi è saturo di movimentati vortici audio-visivi si ribella all'affioramento della Verità: e così abbiamo gli urli di Micky, che intima a Matty di andarsene via, di uscirgli dalla mente e dalla memoria. Questo perché nel bombardamento mediatico non c'è memoria: il blackout tiene banco. Matthew è, in un certo senso, il rimosso di Micky che tenta di far breccia nella sua coscienza, ed egli lo respinge recisamente. Per Hopper, preda dell'immagine, rimarrà forse un'altra inquadratura; ma a Ferrara non resta che scindere ogni connivenza con tale pratica e dissolvere l'immagine nell'oscurità di un mare sempre più simile all'abisso dell'annullamento. Sta forse in questo l'ultima purezza, in questo l'autenticità di un linguaggio, quello cinematografico, che ritrova se stesso svanendo?

Francesco Cattaneo

Note

1 Lorenzo Esposito scrive: "È come se Ferrara pennellasse la pellicola di un'oscurità accecante, di una tenebra visionaria che prelude all'evento. Il nero di Ferrara fa parte dell'inquadratura, è un movimento di macchina sull'oscurità, che tende ad espandere le tenebre sugli eventi che ci si mostrano, allora, quali emergenze visionarie di una tela notturna, interruzioni e aperture del racconto-composizione in nero" (*Abel Ferrara: il luogo della notte*, in "Filmcritica", 478, settembre 1997, pp. 389-390).

2 Questa condizione esistenziale viene espressa con implacabile rigore in un serrato monologo: Finalmente ho capito come è stato possibile tutto questo. Ora capisco, o Signore, la mostruosità che c'è dentro di noi. La nostra droga è il male. E la nostra propensione al male risiede nella nostra debolezza. Kierkegaard aveva ragione: c'è un precipizio davanti a noi. Ma sbagliava sul salto. C'è differenza fra saltare ed essere spinti. A un certo punto bisogna fare i conti con i propri bisogni. E l'incapacità di gestire la situazione crea un'insopportabile ansia.

3 Ha ragione Sergio Arecco quando afferma che "Ferrara addiziona, pesca nelle frattaglie del cinema, nei documenti da cineteca storica come nei documenti dell'invenzione, accumula i rifiuti dell'immaginario: quell'archivio dell'immondo che nessun altro film vorrebbe ospitare, tanto esso è repulsivo" (*Ferrara e l'ordalia del cinema*, in "Filmcritica", 475, maggio 1997, p. 243).

4 Kathleen si esprime dicendo: "Ma se ti metti a punire i crimini di guerra non puoi dare tutta la colpa ad un solo individuo".

5 Aspetto che è comunque presente, come testimoniano alcune battute di un dialogo fra Kathleen e la sua amica Joan:

KATHLEEN: Tutti i filosofi hanno avuto un predecessore, senza cui il loro sistema di pensiero non si sarebbe potuto sviluppare, e lo stesso può essere detto per noi. Ma, vedi, tutto è fallito, perché il nostro predecessore non ha un nome.

JOAN: Predecessore? Non capisco di cosa parli.

KATHLEEN: La colpa non si lava col tempo. È eterna.

6 Ma parallelamente, si ubricaca e si droga proprio perché vive male, proprio perché avverte un disagio ed un malumore di fondo. Il *blackout*, pur nella mancanza di coscienza esplicita, consente comunque a Matty di percepire una carenza, un'insoddisfazione.

Internationales Bremer Symposium zum Film
Brema, 22-24 gennaio 1999

Uncle Josh e altre avventure

Uno dei più importanti sviluppi nel campo degli studi sul cinema degli ultimi quindici anni è stato lo spostamento di interesse dal testo filmico come oggetto estetico (da interpretare e esaminare in modo sempre più raffinato) alla sala cinematografica, intesa come luogo di consumo del film; e quindi anche allo spettatore in quanto istanza che attribuisce senso al testo filmico. Sono stati i progressi enormi delle ricerche sul cinema delle origini a costituire il motore di questo spostamento, che nel frattempo è arrivato ad interessare tutti i periodi e tutti gli ambiti. Allo stesso tempo gli aspetti costitutivi del cinema delle origini, apparentemente così evidenti, si trovano ora inseriti in una rete di discorsi talmente complessa, che consente loro di competere con tutti gli altri prodotti audiovisivi. D'altra parte i film contemporanei – li si chiami postmoderni o postclassici – rimandano sempre più, nella loro forma narrativa, a fenomeni dell'industria culturale e del divertimento, al punto che alcuni osservatori sono portati a interpretare il cinema d'oggi come un ritorno alle origini. Naturalmente questi cambiamenti sono collegati allo spostamento generale di attenzione, determinatosi negli studi sulla comunicazione, dal testo al contesto, a quel movimento che ha portato le teorie post-strutturaliste di ogni tendenza ad affermarsi come discorso dominante.
Parallelamente un mutamento decisivo nel campo della cultura cinematografica è stato prodotto dallo sviluppo e dall'affermazione della multisala, che ha fermato il lento ma apparentemente inarrestabile declino della sala cinematografica e negli anni Novanta ha fatto segnare un aumento del numero degli spettatori, da decenni in continua diminuzione. Dopo una fase in cui solo le majors *hollywoodiane hanno goduto i frutti di questa situazione, sia nell'ambito della distribuzione che della produzione, ora sembra che anche le cinematografie europee possano trarre vantaggio da questo nuovo quadro, al punto che forse sembra profilarsi qualcosa come una nuova* renaissance *del cinema del vecchio continente.*
In questo senso il "Bremer Filmpreis", istituito nel 1999 dal Land *di Brema, può essere un indizio in più della volontà almeno del cinema europeo di partecipare a questo processo. Il premio, assegnato quest'anno a Bruno Ganz, sarà conferito ogni anno a personalità che abbiano dato un particolare contributo al cinema europeo.*
Entrambi questi eventi: il nuovo sviluppo delle sale cinematografiche e dello spettacolo cinematografico; lo spostamento di interesse dal testo alla ricezione, confluiscono in un modello di sala cinematografica interpretabile come "arena", luogo in cui viene deciso il successo economico o meno di un film e in cui il singolo spettatore o gruppi di spettatori costruiscono il senso dell'opera. Questo "luogo d'esperienza" è stato al centro del quarto "Internationales Bremer Symposium zum Film", organizzato dall'Università e dal Kommunales Kino della città tedesca nel gennaio 1999.
Anche Irmbert Schenk (Università di Brema), direttore scientifico della manifestazione, ha disegnato un quadro analogo della situazione. Non è più il capolavoro individuale di un autore ad esercitare un ruolo centrale nella scena contemporanea, ma il prodotto medio, che è al centro dell'orizzonte d'attesa della maggioranza degli spettatori che frequentano regolarmente le sale, e che agisce da modello stilistico. Dunque non si dovrebbe parlare tanto di una "storia del cinema", fatta di singoli film dotati di particolari qualità estetiche, ma piuttosto di "storie del cinema", della ricezione e della costruzione di senso da parte degli spettatori che si realizzano nell'ambito di determinati contesti sociali, storici o psicologici.
La sala cinematografica è stata allora non solo luogo del convegno e delle proiezioni, ma tema dello stesso. A uno spettatore di tipo particolare ha fatto riferimento la relazione di Leonardo Quaresima (Università di Udine): lo scrittore moderno che rielabora l'esperienza cinematografica in forma letteraria. Grazie a diverse antologie, apparse nel corso degli ultimi vent'anni, questo campo di ricerca sembrava sufficientemente coperto e esplorato. Ma Quaresima ha portato l'attenzione su una serie di materiali fin qui praticamente sconosciuti, frutto di ricerche d'archivio, che ha poi "montato" assieme a testi più noti. Sono apparsi così chiaramente i tratti di quell'atteggiamento che ha caratterizzato la frequentazione cinematografica degli scrittori tedeschi nei primi anni del secolo, tra "eccitazione" e "sbadigli" (come dal titolo della relazione, che riprendeva un passaggio di una poesia di Jakob van Hoddis): da una parte l'enorme varietà degli stimoli, le sensazioni ottiche, l'energia, lo "chock" di cui parla Benjamin; dall'altra lo stato semionirico della visione del film, la condizione degli spettatori come "doppi di altre ombre" (Roth). Così è stato effettivamente possibile ricostruire la reazione dell'intellighenzia urbana alla diversità radicale del cinema rispetto ad altre, consuete, abitudini ricettive legate all'esperienza estetica.
Thomas Elsaesser (Università di Amsterdam) ha proposto una serie di temi che spaziavano fra diversi campi di ricerca. Al centro della sua relazione, in ogni caso, i processi di transizione dal cinema delle attrazioni dei primi anni al cinema della narrazione. L'attenzione non si è puntata tanto sulla struttura formale dei film quanto sui meccanismi di apprendistato e controllo esercitati dall'istituzione cinema sullo spettatore, ovvero sui processi che hanno trasformato il pubblico in insieme di spettatori e la ricezione da collettiva a individuale. Sono stati discussi anche alcuni punti centrali delle ricerche sul primo cinema, come per esempio quelli ruotanti attorno all'opposizione attrazione/integrazione narrativa, valutata come polarizzazione impostata in termini troppo formalistici. Come metafora per il cinema dei primi anni (segnato dal passaggio da un impulso tattile dello spettatore nei confronti dello schermo alla costruzione di dispositivi sostitutivi) si è servito della figura di Uncle Josh, il quale nei brevi film delle origini fungeva da simbolo del contadino incolto che cercava di toccare lo schermo.
Il primo film con il personaggio di Uncle Josh della produzione Edison è stato mostrato da Sabine Lenk (Università di Utrecht). La relatrice ha messo in evidenza fenomeni del cinema "primitivo" dei quali ci si sarebbe accorti solo più tardi: per esempio la complessità raffinata di quei film, in grado di presentare un gran numero di azioni nello stesso tempo (e di cui si scoprono sempre nuovi sviluppi a ogni nuova visione) o l'internazionalismo di quella produzione. La proposta di raccogliere film di diversi paesi attorno a un determinato tema - qui la rappresentazione dei comportamenti nella sala - potrebbe servire da modello metodologico per uno studio comparativistico di differenti cinematografie nazionali nel periodo delle origini del cinema.
Irmbert Schenk ha esortato gli storici del cinema a riscoprire anche i trascurati anni Cinquanta. Il cinema di questi anni viene

valutato in genere, in una prospettiva ideologica, come conformista (giudizio che può valere soprattutto per la produzione tedesca - basta pensare, al contrario, ai lavori di Douglas Sirk, Luchino Visconti o Akira Kurosawa), andrebbe valutato invece a partire da categorie diverse, vista l'estrema popolarità di cui esso ha goduto in tutto il mondo. Proprio su questa popolarità si è soffermato Pierre Sorlin (Università Paris III), proponendo una ricerca, estremamente dettagliata e interessante sul piano metodologico, che ha messo a confronto tre piccole città europee: Macclesfield, situata nell'Inghilterra industriale del Nord; Longwy, ugualmente in una regione industriale, in Francia; e Siena in Italia. Analizzando, con l'aiuto di diverse fonti, il costo dei biglietti, la posizione e le caratteristiche architettoniche delle sale, il numero di spettatori e altri elementi ancora è riuscito a smentire il giudizio comune per cui la conoscenza dello spettatore "storico" sarebbe andata definitivamente perduta. Naturalmente anche una tale dettagliata ricostruzione può essere interpretata solo come un modello - ma nient'altro sono i sondaggi di oggi, rispetto ai quali la ricerca di Sorlin, da un punto di vista metodologico, è enormemente più avanti.

*Susanne Weingarten ("Der Spiegel", Amburgo) si è soffermata sui cambiamenti dei film e dell'esperienza del cinema avvenuti nel segno della digitalizzazione delle immagini e del cyberspazio, arrivando ad una valutazione assai positiva delle prospettive future. Con esempi tratti dalla produzione hollywoodiana contemporanea (*Strange Days, Disclosure, Toy Story*) ha illustrato elementi di continuità e rottura dell'industria americana, senza dimenticare i mutamenti avvenuti sul piano della distribuzione e delle modalità ricettive. L'esperienza del cinema avviene ora in un nuovo spazio mediologico, il quale sta cambiando le nostre abitudini, senza per questo far tramontare l'esperienza della sala. Questa - ecco la sua consolante previsione - sopravviverà, anche se sempre più collegata ad altri media e altre forme di organizzazione del tempo libero.*

Laura Mulvey (Birkbeck College/BFI, Londra) ha offerto un ampio e istruttivo sguardo sul passato collegato a una prospettiva aperta sul futuro. Il soggetto di Gentlemen Prefer Blondes *le è servito come materiale di base per mostrare le trasformazioni nei modi di rappresentazione e di ricezione. Il romanzo, pubblicato nel 1926 dalla celebre sceneggiatrice Anita Loos, filmato la prima volta nel 1927 e di nuovo nel 1953, è diventato con quest'ultima versione, firmata da Howard Hawks, un classico del cinema. Analizzato in una prospettiva di "storia della cultura", il contesto ad esso legato possiede lo stesso valore significativo del testo filmico. La Mulvey ha collocato in una prospettiva storica le proprie ricerche così come le varie forma di rappresentazione del femminile, il che ha fatto emergere esemplarmente la distanza tra la "New Woman" di Anita Loos, l'icona da guerra di Marilyn Monroe e l'operatività "di genere" dei modelli contemporanei.*

Tra gli eventi inseriti nel quadro del convegno, segnaliamo almeno due momenti speciali. Gustav Deutsch (Vienna) ha proposto un coinvolgente happening cinematografico per cento spettatori, cui sono stati distribuiti cento miniapparati di visione con altrettanti, diversi, brevi film. Anche la proiezione di Creature from the Black Lagoon *(1954) di Jack Arnold, un classico tra i film girati in 3-D ha prodotto grande impressione nel pubblico. Già il rito di ricevere, piegare, sistemare correttamente gli occhiali di carta a due colori ha costituito un'attrazione non inferiore a quelle offerte dal film stesso (e come nelle proiezioni in 3-D dal 1954, anche gli spettatori di una grande città industriale della fine degli anni Novanta non hanno saputo trattenere le esclamazioni di meraviglia di fronte agli effetti delle riprese subacquee...).*

Tutto ciò concordava assi bene con la tesi di Joachim Paech (Università di Costanza), secondo cui nella sala cinematografica succedono ancora ben altre cose in grado di divertire il pubblico oltre il film. Per provarlo ha fatto riferimento a descrizioni letterarie e soprattutto a situazioni narrate dagli stessi film - da quelli dei primi tempi fino ai nostri giorni. La fila alla cassa, l'incontro con la maschera, l'attività del proiezionista, l'osservazione del pubblico stesso: attraverso questi oggetti della rappresentazione ci si manifesta lo sguardo affascinato dello spettatore, la forza del dispositivo, lo stato di sogno ad occhi aperti, la sala cinematografica come luogo di esperienza sociale.

Alfons Arn (Francoforte) ha condotto gli ascoltatori, grazie a una ricca serie di immagini, attraverso la storia delle sale cinematografiche dagli anni Dieci e Venti in Germania, Inghilterra e negli Stati Uniti. Ha mostrato in che modo, storicizzante o moderno, lo spazio sia stato messo in scena attraverso l'architettura e la decorazione, rimandando inoltre al rapporto fra gigantismo del film e della sala - cosa che si verifica oggi di nuovo per i Multiplex. *Ma ha negato la tesi che la multisala costituisca un ritorno ai classici* Kinopaläste *per via della moltiplicazione degli schermi e la loro congiunzione con la tipologia di consumo dello* Shopping-Hall.

Knut Hickethier (Università di Amburgo) ha analizzato la multisala e la sua offerta di programmi in una prospettiva di "storia della cultura" e insieme estetica. Ha collocato il nuovo spazio nella "società dell'evento", si trova in competizione con molte altre offerte. Mentre la televisione fornisce la base dell'"approvvigionamento essenziale" di finzione (televisione e cinema sono attualmente in un rapporto di 350/1 per ciò che riguarda la loro utenza), il cinema può cogliere solo la chance di un'offerta aggiuntiva, speciale. Si spiega così l'orientamento del film verso la narrazione e il piacere visivo, verso immagini di grande attrazione sensoriale e una componente sonora magnetizzante. Lo sviluppo tecnologico dei cinema e dei film già da molto tempo non fa riferimento all'esperienza del mondo reale, ma alle esperienze mediologiche degli spettatori.

Sebbene la discussione finale abbia assunto un'intonazione un po' nostalgica, il Convegno ha proposto un ventaglio assai ampio di contributi e di metodologie di analisi, particolarmente prezioso soprattutto per le prospettive ulteriori di ricerca prospettate. L'intelligenza del programma di proiezioni che ha accompagnato le giornate ha costituito un ulteriore, importante contributo in questa direzione.

Malte Hagener - Jörg Schweinitz

Gli atti del convegno usciranno in aprile:
Irmbert Schenk (a cura di), *Erlebnisort Kino*, Schüren, Marburg 2000.
Nella stessa collana sono già usciti, a cura di Irmbert Schenk:
Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven, 1998; *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, 1999

Hong Kong Film Festival

Udine, 1 aprile 1999

Brutalità, erotismo, poesia

Lo studio della cinematografia orientale è stata, fino a vent'anni fa, prerogativa quasi esclusiva di alcuni studiosi e storici del cinema appassionatisi ad una produzione poco conosciuta e per troppo tempo considerata "bizzarra" e di bassa qualità. Problemi legati alla distribuzione hanno da sempre ostacolato l'uscita dei film orientali nelle sale. Il destino di molte pellicole è stato quello di una circolazione limitata ai Festival internazionali; il rammarico dei loro autori, quello di non aver raggiunto gli occhi del grande pubblico, sia all'estero che in patria.
Nel nostro Paese, a partire dagli anni Ottanta, molte sono state le manifestazioni che hanno contribuito alla diffusione di una conoscenza meno "immaginaria" del cinema orientale.
Sulla scia del lavoro pionieristico di Giovanni Buttafava, che stimolò l'interesse di numerosi studiosi nei confronti della produzione hongkonghese con il suo "L'altra metà del cinema: Hong Kong" (1979), fu soprattutto con la retrospettiva curata da Marco Müller nel 1983 per la "XIX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema" di Pesaro che si cominciò a promuovere e divulgare anche in Italia un'informazione accurata e "di prima mano" sul cinema asiatico del secondo Dopoguerra, puntando l'attenzione sulle differenze culturali e il diverso grado di evoluzione del film in Giappone, Corea, Cina, Hong Kong, Malesia.
Nonostante l'innescarsi di tale processo, e il lento ma progressivo diffondersi di questo interesse durante tutti gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, al punto che si parlerà di "moda orientale", in Italia quella del Sol levante rimarrà ancora per molto tempo una cinematografia più letta che vista.
A partire dal 1996, è possibile notare un'improvvisa crescita dei saggi dedicati alla produzione cinematografica di Hong Kong. Principale fattore di questo rinato interesse è stato l'avvicinarsi del 30 giugno 1997, data che ha segnato la scadenza del Trattato di Nancino: Hong Kong, dopo novantanove anni di protettorato inglese, è tornata nuovamente sotto il controllo della Cina, diventando così il primo paese al mondo ad essere passato dal capitalismo più avanzato al comunismo.
Dal giugno 1997 i film di Hong Kong vengono considerati film cinesi, Pechino decide quali film far partecipare ai Festival Internazionali e sono le autorità cinesi a decidere quali film possono rappresentare la Cina agli Oscar.
A poco più di due anni dalla consegna alla Cina della ex colonia britannica, il cinema di Hong Kong ha calamitato su di sé anche in Italia l'interesse di molti studiosi, allargando sensibilmente i suoi seguaci.
Tra le varie iniziative che hanno contribuito a far conoscere il cinema asiatico nel nostro Paese, vanno certamente ricordate la XII e XIII edizione di "Udineincontri Cinema", organizzate dal Centro Espressioni Cinematografiche (CEC) di Udine e dedicate rispettivamente a "Hong Kong Film" e "Far East Film".
Dopo la presentazione, nel 1998, di una selezione dei film più importanti della cinematografia di Hong Kong dagli anni Cinquanta ad oggi, che ha consentito la visione di vere gemme preziose, abbondantemente precedute dalla loro fama, è stata la volta, quest'anno, di una ampia rassegna dedicata al recente cinema popolare di cinque Paesi del "lontano Oriente": Cina, Corea del Sud, Singapore, Taiwan e Hong Kong.
*L'intento primario di questa manifestazione, ben lontana dal voler essere una classica panoramica su quel cinema d'autore in parte già noto alla critica e al pubblico internazionali abituati a frequentare i Festival, è stato invece quello di privilegiare i film di quei registi che nei rispettivi paesi d'origine o di adozione mantengono una forte connessione con il pubblico, realizzando opere di puro intrattenimento. Una scelta che, secondo il direttore artistico della mostra Derek Elley, critico cinematografico di "Variety" e redattore dell'*International Film Guide*, cerca di soddisfare "l'appetito per una visione più ampia del cinema orientale", attualmente sempre più protagonista di eventi speciali, pubblicazioni e collane.*
Nonostante una fase critica attraversata a partire dalla metà degli anni Novanta, causata da problemi non solo di natura economica, ma anche sociale e politica, il cinema orientale si mostra oggi più vivo che mai, affermando inoltre una particolare libertà formale e creativa.
Questa vitalità è emersa in modo palese dai cinquanta e più film presentati dalla rassegna udinese, che ha spaziato in tutti i generi caratteristici di queste cinematografie: commedie, polizieschi, musical, film di azione e violenza, thriller, fantasy, horror, softcore, splatter.
Poesia, azione, brutalità, esplosioni, sparatorie, erotismo e suspence, sono state le componenti contraddittorie ma vitali di questa rassegna, al di là della qualità non sempre eccelsa delle opere presentate (ma non era questa, lo abbiamo già sottolineato, la pretesa della manifestazione) e capace di catturare la curiosità del folto pubblico intervenuto, che ha messo ben presto da parte ogni "diffidenza".
Con numerose anteprime e attraverso gli incontri con gli ospiti (registi, attori, produttori) è stato dunque possibile presentare un quadro completo di ciò che rappresenta il cinema nell'area cinese, "un quadro non ricostruibile - come ha sottolineato Sabrina Baracetti, presidente del CEC - basandosi esclusivamente sulle opere che circolano per i festival".
Sull'onda del successo di pubblico ottenuto, anche la prossima edizione di "Udineincontri Cinema" (in programma dall'8 al 15 aprile 2000 sempre nella cornice del Nuovo Teatro "Giovanni da Udine") sarà interamente dedicata al cinema popolare del "Far East", con la presentazione, oltre che della recentissima produzione di Hong Kong, Cina, Singapore, Corea, anche di pellicole provenienti dal Giappone.
Gli organizzatori della manifestazione si pongono, con questa nuova edizione, un nuovo importante obbiettivo: gettare un ponte tra il cinema orientale e le sale italiane, facendo incontrare gli autori, attori e produttori asiatici con i più importanti distributori italiani, chiamati a sondare direttamente in sala la qualità dei film e la risposta del pubblico.

Sonia Soldera

Bibliografia di approfondimento

Giovanni Buttafava, "L'altra metà del cinema: Hong Kong", in *Il Patalogo Uno*, Ubulibri/Il Formichiere, Milano 1979
Marco Müller, "Hong Kong: introduzione ai 'generi'", in "Bianco e Nero", 3, 1983
Riccardo Esposito, *Il cinema del Kung-fu*, Fanucci, Roma 1989
Riccardo Esposito - Max Della Mora - Massimo Monteleone, *Fant'Asia. Il cinema fantastico dell'estremo Oriente*, Granata Press, Bologna 1994
Roberta Parizzi (a cura di), Hong Kong. *Il futuro del cinema abita qui*, Comune di Parma/Stefano Sorbini Editore, Parma 1996 (con contributi di Olivier Assayas, Pier Maria Bocchi, Rinaldo Censi, Giona A. Nazzaro, Roberto Silvestri, Andrea Tagliacozzo e altri)
Simone Bedetti - Massimo Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente. Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo*, Editrice PuntoZero, Bologna 1996
Max Della Mora, *Un cinema dell'eccesso*, "Segnocinema", 80, 1996
Giona A. Nazzaro - Andrea Tagliacozzo, *Il Cinema di Hong Kong. Spade, kung fu, pistole, fantasmi*, Le Mani, Recco 1997
Riccardo Esposito, *Il drago feroce attraversa le acque. Piccola guida ai film d'arti marziali*, Tarab, Firenze 1998
Derek Elley (a cura di), *Hong Kong Film*, numero speciale di "Nickelodeon", 75-76, 1998 e *Far East Film*, numero speciale di "Nickelodeon", 81-82, 1999 (cataloghi della XII e XIII edizione di Udineincontri Cinema)
Alberto Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong*, Baldini & Castoldi, Milano 1999
Marco Bertolino - Ettore Ridola, *John Woo. La violenza come redenzione*, Le Mani, Recco 1998

Un'attenzione particolare alla produzione orientale è stato dedicata di recente da alcune opere non specificatamente dedicate all'argomento. Tra queste, citiamo:

René Prédal, *Cinema: cent'anni di storia*, Baldini & Castoldi, Milano 1996
David Bordwell - Kristin Thompson, *Storia del cinema e dei film*, in 2 voll., Editrice Il Castoro, Milano 1999

Una parte dedicata alla produzione orientale è prevista, inoltre, nell'annunciato III volume (*Africa, Americhe, Asia, Oceania*) della *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, di cui Einaudi ha pubblicato nel 1998 il primo volume: *Europa. 1. Miti, luoghi, divi* e nel 1999 il secondo volume: *Gli Stati Uniti*.

"Schermi d'Amore" - Festival del cinema sentimentale e mélo
Verona, 16-23 aprile 1999

"Io il cinema lo faccio, non lo giudico!"

Che legame può esistere tra una città notoriamente poco incline alla settima arte, qual è Verona, e il cinema? Data la scarsità di iniziative da parte delle istituzioni pubbliche e la mancanza di strutture adeguate (per esempio una cineteca), ci si potrebbe aspettare un'unione piuttosto sterile. Questa triste aspettativa viene purtroppo confermata per ben cinquantuno settimane all'anno. La rimanente settimana è invece stata dedicata in passato a incontri con varie cinematografie nazionali; da tre anni alla rassegna "Schermi d'Amore". Il fatto, però, che non abbia ancora trovato una sua precisa collocazione temporale (nella sua breve esistenza la rassegna si è svolta in tre diversi periodi) la dice lunga sulla sua precarietà nel quadro delle iniziative culturali cittadine.
In realtà, ciò che intristisce maggiormente è la scarsità di spettatori che il festival riesce ad attirare. Probabilmente questa difficoltà deriva dalla presenza in cartellone di film "classici", già visti più volte da tutti, oppure di "opere prime" di perfetti sconosciuti che non attirano le grandi folle "specializzate".
In effetti il festival di Verona è fatto di questo: 1) film che hanno fatto la storia come Senso, Il Gattopardo, Stromboli, Terra di Dio, Rocco e i suoi fratelli, *e a cui è stato aggiunto il vincitore di Venezia '98,* Così ridevano; *2) film che raccontano "amori ai confini estremi, geografici e tematici" come la trasposizione del dramma di Otello nell'ambiente del teatro indiano ambulante in* The play of God; *3) una serie di dieci cortometraggi in cui l'amore viene vissuto in modo "fulminante"; e infine, 4) per la sezione "amori in concorso", dodici film degli ultimi due anni, inediti in Italia.*
Al centro di tutti, sempre, l'amore. È su questo aspetto che gli organizzatori hanno costruito le motivazioni dell'incontro tra Verona e il cinema: la città dell'amore straziante tra Giulietta e Romeo e delle tragedie liriche che si consumano ogni estate in Arena, diventa, per una settimana all'anno, teatro di un modo diverso di rappresentare l'amore: sulla celluloide.
La giuria del festival quest'anno era composta da Enrico Lucherini, Antonella Ponziani, Tonino Zangardi e Dario Argento. Direttore artistico della rassegna Michele Placido, inadeguato alla parte dato che - valga un esempio per tutti - per introdurre la visione de Il Gattopardo *ha tralasciato qualsiasi informazione sul film per addentrarsi in sociologiche considerazioni sulle incomprensioni tra nord e sud! Dario Argento, invece ha ammesso la propria iniziale avversità nei confronti dei film d'amore, che considerava "cretinate da vecchie zie". Ora ha riferito di essere interessato al genere anche se la coincidenza del festival con la guerra in Kosovo gli ha creato non poco imbarazzo.*
Una delle iniziative più felici è stata quella di invitare le scolaresche alle proiezioni mattutine dei film di vecchia data, i quali possono fornire spunti interessanti per un approfondimento in classe ma ormai passano raramente in tv. Inevitabili sono stati i perpetui bisbiglii e le "uscite" dalla sala da parte dei meno interessati, ma almeno una minoranza si è sicuramente lasciata coinvolgere dal fascino di Senso *o dalla grandiosità de* Il Gattopardo. *Un'altra interessante iniziativa ha visto la partecipazione di un gruppo di trenta studenti tra i diciotto e i ventisei anni come "giuria giovani". Mentre i "grandi" hanno premiato come miglior film* Solomon and Gaenor *del britannico Paul Morrison, i più piccoli hanno preferito* Vigo, Passion for Life *anch'essa opera di un inglese, Julian Temple.*
Sabato 17 aprile si è tenuta una giornata di studi che ha visto, tra gli altri, la presenza di Suso Cecchi D'Amico, sceneggiatrice che ha collaborato con i più significativi registi italiani del dopoguerra. Il suo intervento è stato senz'altro uno degli aspetti più interessanti di tutto il convegno anche se la simpatica signora ha esordito dicendo di non aver molto da dire dal momento che "io il cinema lo faccio e non lo giudico". Secondo il suo punto di vista quello dello sceneggiatore è un lavoro molto particolare perché ciò che crea tende a scomparire, "non ha una vera forma e si autodistrugge". Per questo, tra le proteste di un astante, ha ammesso di non conservare più i propri scritti da molto tempo (fortunatamente qualcun altro lo fa al suo posto!). Interessante anche la sua posizione riguardo al tema tanto discusso dell'"autore cinematografico": "Il cinema è un lavoro corale quindi non è vera arte dal momento che non ha un solo autore". Si ritiene molto fortunata: perché ha lavorato in un periodo in cui si facevano film in modo più appassionato e, appunto, corale. La sua polemica ora investe i registi che si appropriano della paternità dei film senza averne alcun diritto.
Non rimane che sperare che il Festival di Verona contribuisca a far apprezzare il cinema classico a un numero sempre maggiore di giovani e permetta a registi alle loro prime esperienze di trovare un pubblico che li sappia valorizzare. In fondo, questo è l'intento della rassegna veronese.

Chiara Gozzo

Pesaro Film Festival
XXXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
15-23 giugno 1999

Anche quest'anno la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro ha presentato un programma caratterizzato da una grande varietà di sezioni: oltre ai film in concorso, alla retrospettiva di Georges Franju e all'omaggio ad Arthur Penn, il pubblico ha potuto seguire la sezione "Corto Europa Video", una selezione di opere realizzate in elettronico dagli allievi di scuole di cinema ed accademie; la rassegna sul cineasta americano Ernie Gehr; la serie dei "+30' -60'" (né cortometraggi né lungometraggi, ma film "a scala ridotta"). Anche il cinema orientale si è ripresentato a Pesaro con le opere di alcune registe cinesi ("Ladies from Shanghai"). Il "XIII Evento Speciale" è stato dedicato a Vittorio Gassman, che ha richiamato un numero straordinario di spettatori, non solo studiosi di cinema e assidui frequentatori di festival, ma anche semplici fan.

Elisa Crevatin

Balkan baroque

Judy Berlin

Sul proprio corpo
Balcan Baroque *di Pierre Coulibeuf*

"Art is beautiful, the artist is beautiful", "art must be beautiful, the artist must be beautiful" *ripete Marina Abramovich, iniziando a spazzolarsi i capelli da entrambi i lati della testa. La voce, inizialmente calma, si fa sempre più incalzante e ossessiva, i gesti sempre più veloci e violenti. Pausa: uno stacco improvviso ci porta dentro la vita quotidiana dell'artista, la sua voce fuori campo ci parla di ricordi. Nuovo stacco repentino sull'immagine precedente: in primo piano, inquadrata dal basso, vestito nero e capelli neri, a staccare il volto bianco dal bianco dello sfondo, Marina Abramovich parla, urla, "mangia" sempre le stesse frasi, mentre le due spazzole (una per mano) sconfinano sulla fronte, sulle guance e sul collo, irritandoli e graffiandoli fino alla deformazione e alla sofferenza fisica, impressionando al limite del disgusto chi guarda.*
Si incontrano (anche) in questo modo l'arte di Marina Abramovich e il cinema di Pierre Coulibeuf nel film Balcan Baroque, *mediometraggio presentato nella sezione "+30' -60'" della Mostra.*
Sperimentare su se stessa, sul proprio corpo i limiti di resistenza fisica e psichica, arrivare al vuoto per ripartire da esso e rigenerarsi, far arrivare i fruitori delle sue opere al vuoto e farli rigenerare attraverso l'azione e l'interazione con gli oggetti, attraverso l'osservazione e la partecipazione alle sue azioni: sono solo alcune delle linee di ricerca di Marina Abramovich, performance artist *nata a Belgrado e vincitrice del Leone d'oro alla Biennale d'Arte di Venezia del 1997.*
Pierre Coulibeuf, nella conferenza stampa al termine della proiezione, ha raccontato del suo incontro con la Abramovich nel 1995 e dell'idea di fare un film a partire dalla sua opera, Biography *(1992), nella quale l'artista ripercorreva la storia della sua vita. Il film avrebbe potuto avere l'aspetto di un documentario realizzato con le fotografie e i video conservati nell'archivio dell'artista, quali (sole) testimonianze della sua opera. Ma il regista ha preferito creare "un universo nuovo", partendo dall'incontro del cinema con l'arte. Così, di comune accordo, i due hanno deciso di non utilizzare i materiali d'archivio, di non girare un documentario e di rieseguire, appositamente per il film, le performance degli anni Settanta. Marina Abramovich le ha quindi rifatte, vestita sempre di nero (in quelle originali, diversamente, appariva spesso nuda), in assenza di spettatori (se non quelli dall'altra parte dello schermo), dando un'immagine di sé più vicina a quella odierna, ossia più sensuale.*
Il risultato del connubio è un film frammentario e discontinuo. Marina Abramovich racconta fuori campo i ricordi delle esperienze passate, mentre le immagini ci propongono pezzi della sua vita odierna: lo studio, i collaboratori, una corsa in macchina all'aeroporto, una telefonata. Il tutto alternato e spezzato dalle performance degli anni Settanta, crude e sconvolgenti, e di sperimentazioni artistiche più recenti, più surreali e ironiche. Ora l'artista fa l'attrice, più spesso l'attrice fa l'artista: il confine fra i due ruoli risulta mobile, aggiungendo un ulteriore elemento di instabilità.
L'instabilità, la frammentarietà, la discontinuità avvicinano il film al sogno, alle sconnessioni dell'attività onirica, e fanno acquistare forza alle performance, che emozionano anche per merito delle scelte di regia: campi ravvicinati, contrasti di colore... Siamo davanti a qualcosa di convincente e straniante: ci emoziona l'idea (vecchia) dell'incontro fra le arti e ci emoziona il risultato. Forse il "nuovo universo" è nato davvero!

Serena Aldi

Come la luce di un lampione
Judy Berlin *di Eric Mendelsohn*

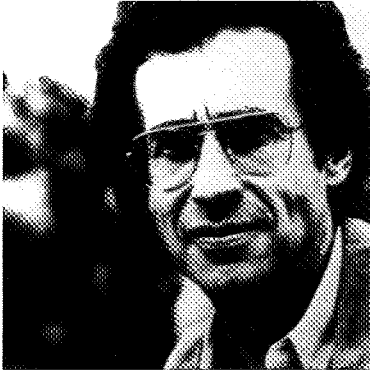
Un film della nuova generazione, quella che veramente ci appartiene. Opera prima di Eric Mendelsohn, giovane regista americano che con questa sua "prova d'esordio" ha già vinto il premio per la migliore regia al Sudance Film Festival.
La scena si apre su un paesaggio in bianco e nero, desolato e quasi surreale; la macchina da presa si sposta lentamente, inquadrando particolari ravvicinati di forme e oggetti cui lo spettatore non è in grado, sulle prime, di dare un nome (come la luce di un lampione sull'asfalto che sembra solo una forma geometrica fino a quando lo spazio del campo non si allarga, ad inquadrare tutta la strada). Ci troviamo di fronte a una piccola cittadina americana di periferia: Babylon, che inizialmente sembra deserta, ma che poi si scopre abitata da pochi cittadini, quasi degli automi, che si integrano perfettamente con il resto del paesaggio.
È il secondo giorno di scuola a Babylon: Judy Berlin (Edie Falco) si prepara per trasferirsi in California, dove spera di sfondare nel mondo del cinema; David Gold (Aaron Harnick), aspirante regista, torna a casa dei genitori dopo aver fallito il suo tentativo di diventare famoso proprio in California. E' qui che i due si incontrano per caso, dopo essersi persi di vista ai tempi della scuola, ed iniziano a parlare dei loro progetti e delle loro aspirazioni come se solo in questo momento si conoscessero per la prima volta. Mentre i loro passi ci permettono di esplorare tutto il territorio circostante, Babylon sprofonda nell'oscurità di un'eclissi solare, inaspettata dalla maggior parte dei cittadini (solo la maestra aveva preparato i suoi scolari all'evento, facendo costruire loro uno schermo di cartoncino per poterlo osservare senza danneggiarsi la vista).
È proprio lei, l'eclissi, la vera protagonista del film: tutti vi si concentrano, alcuni la guardano impauriti, altri incuriositi, per l'improvviso cambiamento che provoca nel cielo. Gli alberi si piegano spaventosamente, gli uccelli in volo stridono impauriti. Sembra che la natura abbia improvvisamente il sopravvento sull'uomo. Forse per questo ognuno coglie l'occasione per meditare malinconicamente sulla propria esistenza: Judy e David ricordano i vecchi tempi, la madre di David vaga per la strada in cerca del marito, il marito riscopre l'antico amore per la maestra (madre di Judy). È un intrecciarsi di personaggi che per uno strano destino non riescono mai ad incontrarsi. Un tema ispirato ai film di Vittorio De Sica, uno dei registi preferiti da Mendelsohn.
Il bianco e nero della fotografia è stato voluto dal regista per suscitare emozioni forti e creare un ambiente surreale che potrebbe esistere ovunque.

Il film è in parte autobiografico, più però per quanto riguarda l'ambiente, la gente di periferia, l'atmosfera che sembra di respirare, che per il personaggio di David, l'aspirante regista.
La grande bravura del regista, ex assistente costumista di Woody Allen, sta nell'aver trattato in maniera così immediata un soggetto sfuggente (si tratta in fondo di un ipotetico breve scorcio della vita degli abitanti di una piccola cittadina di provincia).
Il film è stato girato in trenta giorni, ma con attori già famosi e competenti, che hanno saputo dare il loro contributo per interpretare al meglio l'idea del regista.

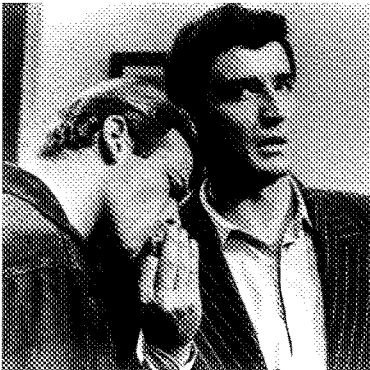
Elisa Crevatin

La passione per inventare
Conversazione con Arthur Penn

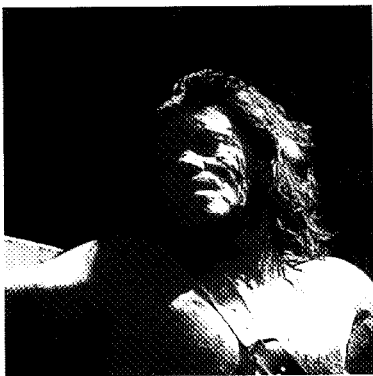
Nell'ambito della retrospettiva dedicata ad Arthur Penn, si è svolto un appassionante incontro con il regista americano, a cui hanno partecipato Andrea Martini, direttore della Mostra, Fabio Ferzetti, critico de "Il Messaggero", e Leonardo Gandini, curatore dell'interessante monografia pubblicata per conto della Mostra dall'Editrice Il Castoro. Sollecitato dalle domande di giornalisti, studiosi, registi e appassionati, Penn ha ripercorso la sua carriera, il suo rapporto con televisione, teatro e cinema, le sue scelte di autore.
Il regista ha esordito denunciando una questione che gli ha sempre creato gravi tensioni con gli Studios*: il* final cut*. Già in* Billy Kid, furia selvaggia *(1958) - suo esordio cinematografico - non gli era stato permesso di curare personalmente il montaggio, che secondo le sue intenzioni sarebbe dovuto essere più lungo, più rapido nel ritmo narrativo e più leggero nel tono; inoltre la scena finale non era stata diretta da lui.*
Anche per La caccia *(1966) non gli era stato permesso di curare personalmente il montaggio. In particolare, erano state incluse, in diverse scene, le riprese in cui gli attori recitavano in modo convenzionale, ed eliminate quelle in cui alcuni di loro (Marlon Brando in primo luogo) improvvisavano. Il produttore Sam Spiegel aveva imposto il* final cut *allo scopo di normalizzare il film. Questa posizione era diametralmente opposta alla sua concezione del film, che "è come una casa, di cui uno deve seguire tutte le fasi della costruzione". Dal racconto di alcuni episodi avvenuti durante le riprese, è emersa la genialità di Marlon Brando nell'inventare, nell'improvvisare, non solo davanti alla macchina da presa, ma anche nel fuoricampo. Penn ha sottolineato che questa dote appartiene anche agli altri "suoi" attori provenienti dal teatro (Dustin Hoffman, Jane Fonda): "lavorano nei film come a teatro: ci mettono la passione per inventare". Egli è sempre stato convinto che i reali artefici di un film siano solo gli attori. Il loro lavoro è un atto di grande coraggio; per questo li rispetta e li stima enormemente. Il regista li deve sostenere, proteggere e aiutare in un rapporto di fiducia e di apprezzamento per il regalo che gli stanno offrendo.*
Un'altra collaborazione fondamentale è stata per Penn quella con gli sceneggiatori. Avendo lavorato molto in teatro, egli ha imparato ad attribuire grande importanza al loro contributo: normalmente spiega loro come vuol realizzare le scene dal punto di vista visivo, attivando così una forte cooperazione: lui si occupa delle immagini, gli sceneggiatori degli aspetti letterari.
Iniziata la sua carriera con la televisione in diretta, Penn se ne allontanò non appena la dimensione commerciale prevalse su quella culturale. Oggi egli giudica la situazione come ulteriormente peggiorata: il capitalismo ha preso pieno possesso di questo mezzo, distruggendone la vera natura.
*Le polemiche del regista non hanno risparmiato neppure il cinema americano contemporaneo, in particolare la mancanza di personaggi veri e di sentimenti personali, assenza sopperita dalla violenza e dagli effetti speciali. Solo alcuni cineasti di talento continuano a percorrere la "via giusta": fra questi, Penn ha citato John Sayles e Jonathan Demme (*Il silenzio degli innocenti*, 1991).*
A conclusione dell'incontro, ha espresso una vera dichiarazione di guerra: "Vogliamo vedere dei sentimenti nel cuore delle persone che recitano. Vogliamo cancellare i danni causati dagli executive hollywoodiani. La bellezza della vita umana è il valore da perseguire nei film. Solo lottando potremo riconquistarla".

Elisa Dall'Arche

Arthur Penn

Regale antipatia
"XIII Evento Speciale" 1999 a Vittorio Gassman

In tale occasione, oltre alla presentazione di una cinquantina di film, per la maggior parte interpretati, ma alcuni anche diretti, dal "Mattatore", è stato organizzato anche un incontro con il pubblico, cui hanno preso parte, tra gli altri, Mario Monicelli e Dino Risi, due registi che, assieme a Ettore Scola, sono tra quelli che hanno girato con Gassman il maggior numero di film.
E' stata subito sollevata la questione se Gassman sia da considerare più un attore di teatro o più un attore di cinema. Ma in una manifestazione come quella pesarese era ovvio che si finisse per parlare più del primo aspetto che del secondo.
Il cinema è, secondo Gassman, più allegro, "vacanziero" del teatro, oltre che più vantaggioso economicamente. Ed infatti ha ammesso, candidamente, d'aver recitato in alcuni film (ad esempio quelli del periodo americano) preoccupandosi più dell'entità del compenso che del soggetto delle opere. Il suo rapporto iniziale con la settima arte era stato del resto tutt'altro che idilliaco: del cinema detestava la frammentarietà ed il caos, ed il cinema ha finito per "vendicarsi" di lui, mostrandolo spesso rigido ed antipatico. Solo in seguito Gassman si è avvicinato al cinema con un atteggiamento diverso, pur restando convinto per molti anni che non valesse la pena tentare una carriera cinematografica in grande stile.
Monicelli e Risi sono considerati gli artefici del Gassman cinematografico *e i "distruttori" del Gassman teatrale, in quanto gli avrebbero tolto quella regalità antipatica con cui egli aveva sempre giocato in un paese, come l'Italia, in cui tutti sono ufficialmente simpatici. È stata di Monicelli la brillante intuizione d'affidargli, per la prima volta, un ruolo comico: quello di Peppe "er*

Vittorio Gassman

Le pubblicazioni del Festival

C. Scura, *Catalogo della XXXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Editrice Il Castoro, Milano 1999
L. Gandini (a cura di), *Arthur Penn*, Editrice Il Castoro, Milano 1999
A. Martini (a cura di), *Georges Franju*, Editrice Il Castoro, Milano 1999
S. Carpiceci - F. Crispino - A. Fagioli, *Vittorio Gassman*, Graffiti, Roma 1999

pantera" ne I soliti ignoti *(1958). Il regista dovette insistere non poco con i produttori del film, spaventati da una scelta così insolita. Solo dopo aver "nascosto" Gassman dietro alcuni attori di richiamo, quali Marcello Mastroianni, Totò e Renato Salvatori, ed averlo fatto truccare e tartagliare in modo da dargli l'aspetto di un simpatico tonto, Monicelli riuscì a far accettare la sua proposta.*
Gassman ha ricordato anche un altro regista, Roberto Rossellini, con cui girò nel 1962 Anima nera, *un'opera minore, probabilmente realizzata dal regista per motivi "gastronomici", come era solito dire riferendosi ai suoi film commerciali. L'attore considera questo film una delle sue scelte sbagliate, ma allora il lavoro rosselliniano lo tentava troppo. Durante la lavorazione del film - ha ricordato - Rossellini se ne andava addirittura dal set, per il timore che la presenza fisica del regista disturbasse l'attore intelligente.*
Al termine dell'incontro Gassman ha svelato uno dei suoi prossimi impegni: un film, con la regia di Marco Risi, che tratterà il tema della depressione. L'attore si è detto convinto che il cinema sia in grado di raccontare molto bene il senso d'annientamento e la cessazione di interessi che lo stato depressivo comporta. Chi può saperlo meglio di lui, che si considera "appartenente al club"!

Laura Gobbato

Death of a Composer
LVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica
Venezia, 1-11 settembre 1999

Ampio è stato, anche quest'anno, il rilievo dato dai quotidiani e dalle riviste di cinema alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, presentatasi con un nuovo direttore (Alberto Barbera) e sotto una nuova veste. Anche "Cinergie", nel suo piccolo, ha voluto dedicarle un po' del suo spazio parlando di ciò che ha maggiormente colpito i suoi redattori: non i film in concorso, non le opere dei giovani registi italiani, non l'attesissimo Eyes Wide Shut, *non le premiazioni ufficiali né il Leone d'oro alla carriera a Jerry Lewis, non le pellicole restaurate e riproposte, né gli "Eventi Speciali". Abbiamo scelto, tra le varie sezioni, "Nuovi Territori", dedicata dalla sperimentazione, e "Corto-cortissimo", che presenta le prove d'esordio di giovani autori. Particolare attenzione è stata riservata sia alla tavola rotonda "La fotografia del cinema e la sfida delle nuove tecnologie" che al film* Il dolce Cinema *e all'incontro con il suo autore Martin Scorsese. Di due opere presentate alla Mostra -* Holy Smoke *di Jane Champion e* Autunno *di Nina Di Majo - abbiamo inoltre riferito nella rubrica dedicata alle recensioni di film.*

Nuovi territori
Un moderno Spoon River

La sezione "Nuovi territori", nata con l'intento di esplorare nuovi campi espressivi, si è sviluppata seguendo varie direzioni, passando dal lungo al cortometraggio di finzione al documentario, mutando formato e supporto, alternando strutture narrative più o meno tradizionali ad esperimenti di docu-fiction. La sezione, che spicca per l'originalità dei temi e la varietà dei supporti e dei metraggi (numerose sono le opere in video o quelle gonfiate da 16 a 35 mm), è stata suddivisa in due parti: una dedicata ai lungometraggi (14 film e 5 video), nella quale hanno trovato posto documentari (Diva Dolorosa *di Peter Delpeut,* Public Enemy *di Jens Meurer,* Bye Bye Africa *di Mahamat Saleh Haroum, per citare alcuni titoli) e fiction* (Saeneun pyegoksuneul guerinda, *di Jeon Soo-il,* Nasty neighbours, *di Debbie Isitt), e una dedicata ai corti (11 film e 12 video). Questa varietà ha trovato riscontro anche nella scelta di unire giovani registi pressoché sconosciuti e nomi noti come Peter Greenaway ed Ermanno Olmi e di mettere a confronto nazioni dalle culture dissimili.*

Non con un bang

Tra i film da segnalare, Non con un bang, *lungometraggio d'esordio di Mariano Lamberti, una delle due opere italiane, con* The Protagonist *di Luca Guadagnino, presenti in questa sezione del festival. Ambientato a Leopardi, un piccolo centro alle pendici del Vesuvio, nella residenza in cui Giacomo Leopardi compose* La ginestra, *racconta la storia di un giovane studente universitario che, alla vigilia dell'ultimo esame, cade in uno stato di letargia, rifiutando qualsiasi attività, trascinando nel caos l'intero nucleo famigliare. Il film, pur raccontando la metamorfosi di Cesare, non ha alcun intento psicologico, non ricerca le cause del malessere, si limita semplicemente a rappresentare la percezione alterata della realtà del protagonista. Questo dà il pretesto al regista di sbizzarrirsi, alternando disegno animato, effetti speciali recuperati da B-movie anni Cinquanta, suggestioni letterarie che vanno da Leopardi a Kafka, per creare un'atmosfera a metà strada tra il sogno e la realtà. Il paradosso che ne deriva è continuamente sostenuto da un sottile umorismo, che culmina nel visionario volo finale di Cesare, sospeso in aria ma ancorato per mezzo di un cordone ombelicale alla madre terra (il Vesuvio).*
Tra i documentari, segnalo Diva Dolorosa, *opera del regista tedesco Peter Delpeut, che esplora un* vecchio territorio, *ovvero il cinema muto italiano degli anni Dieci-Venti, con un registro inusuale. Abbandonando dopo i primi minuti il commento fuori campo, il regista fa parlare le immagini, facendoci rivivere attraverso i gesti e gli sguardi di alcune tra le più importanti attrici italiane del periodo il fascino magnetico della "diva dolorosa" (Pina Menicheli, Lyda Borelli, Francesca Bertini, Soava Gallone, Helena Makowska). Con questo termine si intende un particolare ruolo femminile nato in seno alla corrente del romanticismo nero: queste donne erano caratterizzate da un'indole passionale che inevitabilmente sfociava nella follia d'amore. Nell'impossibilità di trovare una legittimazione alla loro libertà sessuale, esse ponevano fine alla passione con la ricerca della morte. Delpeut riporta sullo schermo questo "mito", montando alcune sequenze tratte da numerosi film, tra i quali* La donna Nuda *(1914) e* Mamam poupée *(1919) di Carmine Gallone,* Il fuoco *(1915) e* Tigre reale *(1916) di Giovanni Pastrone.*
Ricostruire la storia di una piccola comunità del Winsconsin, Black River Falls, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, attraverso i fatti riportati dalle pagine del giornale locale "Winsconsin Death Trip" e facendo "testimoniare" i defunti, come in una moderna Antologia di Spoon River, *è la suggestiva idea del regista inglese James Marsh, nel docu-fiction che prende il titolo da quella testata giornalistica. Marsh, servendosi di un'innovativa tecnica digitale ideata in Danimarca, "gonfia" il formato da 16 a 35 mm, monta immagini rac-*

The Protagonists

colte nell'archivio del fotografo Charles Van Schaik con sequenze che ricostruiscono gli episodi di violenza e di follia che hanno sconvolto la piccola comunità. Il tutto è cadenzato dalla voce del narratore extradiegetico Ian Holm, dal ritmico alternarsi delle stagioni - che evidenziano la ciclicità degli episodi -, e dall'inevitabile riscontro con la realtà odierna, che riporta in scena analoghi atti di violenza.

Nuovi territori *ha accolto anche la presentazione di due progetti da poco avviati:* Ritratti, *del regista Carlo Mazzacurati, che dopo il primo capitolo su Mario Rigoni Stern presentato alla Mostra sta preparandone altri due dedicati ad Andrea Zanzotto e a Luigi Meneghello; e la serie* Risvegli, *della quale sono stati presentati i primi due titoli:* Il denaro *di Ermanno Olmi e Alberto Rondalli e* Conversazione italiana *di Alberto Arbasino e Fiorella Infascelli, cui ne seguiranno altri tre sui temi delle armi, dell'emigrazione e della televisione, realizzati rispettivamente da Gianni Amelio, Mario Martone ed Enrico Ghezzi.*

Nuovi territori significa nuovi campi espressivi, nuovi supporti, nuovi formati, nuovi linguaggi, nuove tecniche narrative, a riflettere la complessità e la diversificazione del cinema contemporaneo.

Ilaria Borghese

Bye Bye Africa

Being Martin Scorsese

Un festival curioso: al suo inizio (2 settembre) attraverso una porticina siamo entrati nel corpo di John Malkovich (cfr. il bel film di Spike Jonze); alla sua fine (11 settembre), grazie ad un documentario sul cinema italiano e ad una conferenza stampa, abbiamo avuto accesso alla memoria ed ai sentimenti di uno dei registi americani contemporanei più amati al mondo: Martin Scorsese.

Alla conferenza sono presenti anche Suso Cecchi d'Amico (sceneggiatrice), Thelma Schoonmaker (storica montatrice del regista), Giorgio Armani (sponsor del progetto, il cui costo si aggira intorno ai 3 miliardi), e altri sceneggiatori e produttori di questa iniziativa. Il documentario, prodotto da Mediatrade, verrà terminato nel corso del 2000.

Dopo Un secolo di cinema. Viaggio nel cinema americano, *documentario in tre puntate trasmesso anche dalla RAI, il regista ha sentito la necessità di confrontarsi con una materia che forse non sospettavamo essergli tanto cara: il cinema italiano.* "The classical Italian cinema", *quello che nessuno, o quasi, ha più la possibilità di vedere, è il cinema con cui il regista stesso è cresciuto: da una parte c'erano le grandi e piccole produzioni americane, dall'altra c'era un cinema che gli permetteva di vedere le sue origini, di dare dei volti, una "geografia" alle voci ed alle usanze che lo circondavano a Queens, in Elizabeth Street. Il venerdì sera, racconta il regista con semplicità e calore, la sua famiglia (tra cui i nonni siciliani che non impararono mai l'inglese) si riuniva attorno al televisore per guardare, o meglio "godere" dei film italiani che venivano programmati regolarmente ogni settimana. La fantasia del piccolo Martin fu segnata, inizialmente, dai film di Roberto Rossellini, cui il regista infatti dedica una parte considerevole del suo documentario (quanti in sala si sono sorpresi a ricordare il suo matrimonio con Isabella?), dimostrando di averlo studiato a lungo e rivelando, divertendosi a stupire i presenti, che alcuni suoi film come* Goodfellas (Quei bravi ragazzi) *e* The Age of Innocence (L'età dell'innocenza) *sono stati molto influenzati da* La presa del potere da parte di Luigi XIV, "an incredible film" *in cui Rossellini mette a nudo i rituali della vita quotidiana dei potenti francesi. Invece vedendo* Paisà *la prima volta fu colpito dalla "pure form", dalla bellezza delle immagini e dalla tristezza degli eventi: dove non potevano le inesistenti conoscenze relative alla storia di un paese lontano, poteva, invece, il "contesto culturale" in cui cresceva (ovvero il quartiere italoamericano). Se all'epoca aveva scoperto "un cinema dove i fatti sembravano accadere mentre li vedevi", oggi Scorsese motiva il suo interesse per Rossellini ricordando come il suo cinema, insieme a quello di chi lo seguì, fu il maggiore ambasciatore all'estero della rinascita culturale italiana dopo il ventennio fascista e la seconda guerra mondiale.*

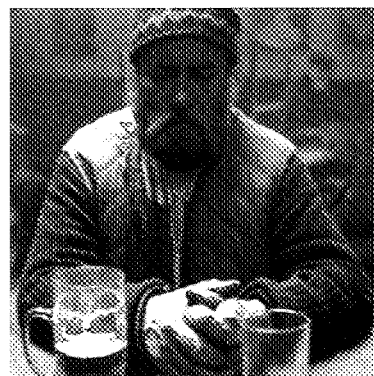
Naeng Jang Go

"Cultura" è il termine che ricorre più frequentemente nelle parole di Scorsese: da dodici anni cerca disperatamente, con i suoi collaboratori, di portare in America i grandi film europei del passato per permettere ai giovani di crearsi un background culturale con cui avvicinarsi alle attuali produzioni straniere, perché "conoscere la storia di un paese apre le menti verso le altre culture". E' triste, per non dire altro, che Scorsese debba ripetere più volte parole come "frustrazione" e "malcontento" in relazione al disinteresse delle nostre istituzioni politiche verso tali progetti. In dodici anni Scorsese ha potuto distribuire negli USA solo Rocco e i suoi fratelli *di Luchino Visconti,* La carrozza d'oro *di Jean Renoir (produzione italo-francese),* Mamma Roma *di Pier Paolo Pasolini e* Intervista *di Federico Fellini. Alcuni film risultano addirittura scomparsi: il figlio di Mario Bava (regista conosciutissimo all'estero), presente in sala ed anch'egli cineasta, non sa chi abbia le pellicole del padre.* "The problem is the institutions". *Il senso di colpa di tutti — mi auguro — i presenti cresce ad ogni minuto: Martin Scorsese, che da trent'anni ci incanta con la sua arte, chiede con apprensione e amore l'attenzione della stampa sul problema della reperibilità dei film italiani e della loro diffusione. Si dichiara disposto a distribuire i film italiani in videocassette da lui stesso introdotte: sfruttare la sua immagine e il suo nome per far vedere al maggior numero di persone possibile i film italiani "fondamentali" gli sembra la cosa più facilmente realizzabile. Adriano Aprà della Cineteca Nazionale di Roma può solo riconfermargli tutto il suo incondizionato appoggio e rimarcare l'increscíosa situazione in cui ci troviamo.*

Zaras

Non mancano le curiosità. In sala una giornalista non resiste e chiede a Scorsese quali sono i suoi film preferiti. Risponde imbarazzato perché ne ama tanti, troppi; come ha già detto precedentemente lui non è un critico — "I'm a film-lover, I like movies too much" *— ma cede e confessa il suo amore per* The Searchers (Sentieri selvaggi) *di John Ford,* The Red Shoes (Scarpette rosse) *di Michael Powell ed Emeric Pressburger,* 8 1/2 *di Federico Fellini,* Citizen Kane (Quarto potere) *di Orson Welles,* Umberto D *di Vittorio De Sica. Ridendo dice che gli piacciono troppo tutti i film, anche quelli che gli altri trovano orribili; ricorda, infatti, che Brian De Palma, dopo aver visto l'ultimo dell'anno un film con lui, gli disse (evidentemente non condividendo la scelta dell'amico):* "I'll never, never see a movie with you again!". *Anche Suso Cecchi D'Amico, ricordando come il progetto del documentario sia nato un giorno a colazione con Scorsese e Fellini, lo prende in giro per aver apprezzato un film come* Fabiola *di Alessandro Blasetti, cui lei stessa partecipò come sceneggiatrice, ma che trova mediocre.*

Il grande cuore di Martin Scorsese ci ha definitivamente conquistato...

Valentina Cordelli

October Sky

Julien Donkey Boy

Nordrend

Sweet and Lowdown

Topsy - Turvy

Una guida d'eccezione
Il dolce cinema *di Martin Scorsese*

La mattina dell'11 settembre, ultimo giorno della Mostra, è stata presentata una versione ancora provvisoria del documentario di Martin Scorsese sul cinema italiano del dopoguerra, col titolo – non definitivo – di Il dolce cinema.
Ci finiamo quasi per caso, dopo aver deciso di rinunciare alla visita della Biennale Arte. Il vaporetto prima e l'autobus poi, impegnati in una snervante gara di lentezza, ci scaricano vicino al Casinò pochissimi minuti prima delle undici. Ci precipitiamo in Sala Grande, trafelati come bracchi, appena prima che la proiezione abbia inizio.
Buio. Sullo schermo compare Scorsese. È seduto davanti a un manifesto de La dolce vita*; guarda in macchina e si rivolge al pubblico – proprio a* questo *particolare pubblico lidense. Con spiazzante, inattesa schiettezza ci informa del carattere provvisorio, forzatamente incompleto, da* work in progress*, di quanto stiamo per vedere. Colpisce l'onestà e la dignità di questa pacata ammissione d'incompiutezza; subito seguita dalla dichiarazione del tipo di pubblico a cui il lungo documentario (questa versione dura 90 minuti, ma per quella completa se ne prevedono circa 210) si rivolge: il pubblico americano, soprattutto giovanile; ovvero tutti coloro che credono che la storia del cinema inizi verso il 1980 e coincida con la storia del cinema americano. Va da sé che il documentario risulta utile anche per il pubblico europeo – ed italiano, soprattutto per l'attenzione dedicata ad autori da noi trascurati rispetto alla considerazione di cui godono all'estero (sotto questo aspetto, ci può stupire l'attaccamento di Scorsese a Blasetti, ma non quello a Mario Bava). Il primo dato che questo lavoro ci fornisce è infatti la non banale constatazione che gli americani non conoscono il cinema estero nella misura in cui noi stranieri conosciamo la produzione statunitense. Di fatto, ne ignorano la maggior parte, spesso addirittura irreperibile, ovvero invisibile.*
L'immagine è luminosa, grande, ma lievemente impastata nei dettagli – girandoci a guardarne la sorgente, scopriamo un videoproiettore tra la platea e la galleria. Stiamo assistendo alla proiezione di un nastro video in Beta digitale; si dice che l'autore vi abbia apportato le ultime modifiche ancora la stessa notte. La versione definitiva sarà in 35 mm, ma non è del tutto inappropriato vederne, qui, ora, un'anticipazione televisiva – e non solo per i capitali Mediaset coinvolti nel progetto. Il filtro del medium televisivo, con la sua bassa definizione e la sua lievissima accelerazione, si addice a questo lungo, personale atto d'amore per il cinema italiano – poiché è attraverso la TV che il piccolo Martin ha avuto accesso a quelle pellicole "esotiche", trasmesse appositamente per la comunità di Little Italy, e così diverse dai film americani che era abituato a vedere nelle sale popolari newyorchesi. Scorsese spiega l'importanza che hanno avuto quelle trasmissioni (spesso di qualità pessima: viene appositamente mostrata una sequenza di Paisà *così come era stata mandata in onda, a confronto con una sua versione corretta) per la sua vocazione di cineasta, e soprattutto nel recupero e nella scoperta della cultura siciliana e italiana dei suoi nonni immigrati, molto prima di aver avuto modo di avvicinarsi alla letteratura e alla storia.*
*Niente di astratto, di fumoso, nel lungo ed efficace monologo che Scorsese svolge a commento del documentario: sempre, invece, un forte radicamento nell'esperienza personale, un tono cordiale, pacato, diretto, segnato dal sorprendente marchio della sincerità; un tono che porta sempre in sé l'eco di una commozione trattenuta. Ed è comunque commovente assistere all'attaccamento al nostro cinema di un così illustre cineasta, e riscoprire insieme a lui, attraverso i suoi occhi e la sua sensibilità, la nostra tradizione neorealista, già tanto celebrata, ma anche quella fantastica e storico-avventurosa (*La corona di ferro*,* Fabiola*), e quella comica (*L'oro di Napoli*).*
La versione qui presentata si occupa prevalentemente dei film degli anni Quaranta e Cinquanta, arrivando appena a lambire i primi Sessanta; quella definitiva arriverà fino agli anni Settanta, quando Scorsese cominciò ad occuparsi a tempo pieno del proprio cinema.
La presenza sullo schermo di Scorsese non è mai invadente; il regista sa farsi da parte per lasciare spazio – accanto a materiali documentari consueti come cinegiornali e fotografie di scena o di reportage – alla citazione di lunghe sequenze filmiche, commentate con discrezione dalla sua voce over e alleggerite da ellissi marcate da una particolare dissolvenza a tendina.
Un piccolo Scorsese che volesse oggi ritrovare le sue radici nel cinema di un'Italia lontana, avrebbe vita dura: non troverebbe nulla capace di entusiasmarlo o emozionarlo – anche se l'Estetica del Carino potrebbe comunque dirgli molto sullo stato del Paese (finirebbe, forse, per seguire l'altra grande vocazione – il sacerdozio). Il dolce cinema *seppellisce, con il ricordo di un grande passato ancora vitale e attuale, la produzione media italiana contemporanea, così come si è vista rappresentata in quest'ultima Mostra veneziana: un cinema, quello italiano d'oggi, anche professionale, abile, interessante, ma incapace di appassionare e privo di quella qualità che colpisce e commuove in quegli esempi lontani (al di là delle loro sciatterie ed imperfezioni tecniche): una qualità così rara nel nostro cinema contemporaneo che non riusciamo quasi più a nominarla, o a definirla.*
La copia provvisoria veneziana verrà dimenticata quando sarà rimpiazzata da quella definitiva – e questo sarà un po' un peccato, perché proprio nella sua incompiutezza, nel suo sbilanciamento verso Rossellini, nel suo rilassato e spontaneo ammiccamento allo specifico pubblico di questa Mostra, sta in parte il suo fascino, e la nostra consapevolezza di avere assistito a qualcosa di bello e di unico (evento troppo poco frequente nei festival). Ma forse pretendere che questo nastro Beta si salvi – e non solo in qualche scaffale dell'ASAC – è forse un po' troppo, anche per dei "conservatori dei beni culturali". Ci accontentiamo di sperare, e di auspicare, che la versione definitiva trovi distribuzione anche in Europa, se non altro nell'ambito delle scuole e delle università.
Si dice, in realtà, che il documentario verrà trasmesso da una rete Mediaset (al cui gruppo appartiene Mediatrade, il produttore del progetto). È strano che un gruppo televisivo contribuisca a valorizzare un patrimonio culturale che ha contribuito per vent'anni a distruggere, avvilendo il gusto e la capacità critica di un intero paese. In tutto questo c'è qualcosa di stonato – di ridicolo e sinistro. Torna alla mente la celebre battuta di Benigni, secondo cui fare la festa del cinema in televisione sarebbe un po' come festeggiare gli animali in macelleria. Forse che la televisione cerca così di riconquistarsi una verginità morale a basso costo?
Ma sì, lasciateci brontolare, tanto poi ci passa. Ben venga ogni risorsa tesa a promuovere, valorizzare, restaurare il cinema del passato – anche se viene dai suoi carnefici. Ci sappiamo accontentare – abbiamo forse scelta?
Che altro dire? Ah, sì: grazie, Martin. Hai presentato questo incompiuto anche per raccogliere finanziamenti, ma è ben chiaro che non è per soldi che fai tutto questo.

Aldo Lazzarato

Piccoli thriller

Non è questa la sola caratteristica evidente dei cortometraggi presentati in concorso nella sezione "Corto Cortissimo". Se l'anno scorso le opere non superavano i dodici minuti, oggi questa è diventata la durata minima. Effetto, in molti casi, solo di un'inutile allungamento della storia.
Semplificando, è possibile distinguere due categorie: quella dei cortometraggi che raccontano frammenti di vita quotidiana; e quella dei cortometraggi che si rifanno a fatti di cronaca più o meno recenti.
Alla prima categoria appartengono entrambe le opere italiane presentate: Per sempre *di Chiara Caselli, che racconta la fuga per amore di due bambini; e* Pugni nell'aria, *diretto e interpretato da Roberto De Francesco, in cui un giovane insegue la donna di cui si è innamorato a prima vista fino a quando riesce ad incontrarla. Quest'ultimo lavoro è privo di dialoghi: solo i rumori della città e le voci delle persone che ruotano attorno ad essa emergono da esso. In questo De Francesco non è solo: lo seguono Balint Kenyeres con il suo* Zárás, *ambientato in uno squallido bar e costruito con un unico piano sequenza, e Spiros Diamantis che in* The Arches Beyond *ci mostra la curiosità (punita) di un ragazzo avventuratosi all'interno di una fabbrica abbandonata. Muta è anche la protagonista di* Chambre 107 *di Jackie Bastide, una bambina testimone di un uxoricidio all'interno di un hotel: il marito assassino, messo alle strette dalla piccola intraprendente, le confesserà, col solo movimento delle labbra, le motivazioni del suo gesto. Degni di menzione sono poi* Accidents *del neozelandese Paul Swadel - che dà vita con notevole talento e senso del ritmo ad un piccolo thriller ambientato in un cantiere ai piedi di un ponte ferroviario - e* Dayim *di Tayfun Pirselimoglu, che tratteggia con vivace ironia la figura bizzarra di un uomo, vista attraverso gli occhi del nipote. Legato al lineare modo di raccontare dei registi orientali (Zhang Yuan, Zhang Yimou) è* Naeng Jang Go *di Ahn Young Seok, che mostra l'importanza del frigorifero nella vita quotidiana di una modesta famiglia coreana degli anni Settanta.*
Alla seconda categoria appartengono invece Funeral Business *di Gjergi Xhuvani, che ci fa rivivere il dramma dell'Albania;* Portrait of a Young Man Drowning *di Mahlatsi Teboho, che denuncia la violenza del ghetto;* L'heritier *di Philippe Du Pierpont, basato sulle confessioni di due coniugi emigrati dalla ex Jugoslavia. Oltre a questi, ha attirato l'attenzione* It Can Be Done *di Jon East, che racconta la storia dello psicologo e sessuologo rivoluzionario Wilheim Reich e dell'interruzione della sua carriera ad opera degli agenti federali avvenuta nell'età maccartista con l'accusa di perversione. Perfetta la messa in scena, anche nell'introduzione alla vicenda che riprende, con un utilizzo non gratuito di computer grafica, lo stile sensazionalistico dei trailer cinematografici. In generale, sembra comunque che i giovani registi presenti al festival non abbiano rischiato molto: mancanza di fantasia? Poca intraprendenza? O, più ragionevolmente, esiguità dei mezzi?*

Claudio Pisu

Il dolce rumore della vita

Une Liaison pornographique

Dall'alba a mezzanotte

Cinema, fotografia e nuove tecnologie

In un villaggio del lontano Far West una ragazza esce dal saloon sulla strada e due giovanotti le si avvicinano: è una giornata splendida e l'approccio promette bene, ma cala improvvisamente la nebbia. La scena si ripete, solo che questa volta dal sole bruciante si passa a una giornata nuvolosa e poi al buio, con intonazione lilla piuttosto che blu. Si chiamano Fog, Sun flagged *e* Day for Night *alcuni dei nuovi filtri digitali presentati alla mostra di Venezia dalla Tiffen (azienda leader nella produzione di filtri per macchine da presa) al convegno "Cinema, fotografia e nuove tecnologie".*
Il nuovo software con effetti filtro permetterà al regista, al direttore della fotografia o a chi per essi, di modificare a piacimento il girato della giornata intervenendo direttamente, tramite PC, sui colori, gli effetti luce, gli sfondi; un po' quello che oggi già si può fare sulle foto utilizzando il software Photoshop. Il PC permetterà inoltre, in tempo reale, il trasferimento delle modifiche al laboratorio di sviluppo e stampa della pellicola: così il regista otterrà esattamente ciò che vuole in tempi brevissimi e potrà modificare il proprio lavoro tutte le volte che vorrà. Questo è il futuro prospettato dalla tecnologia digitale, che sta avanzando su più fronti. Le ricerche della Panavision ci promettono telecamere digitali sempre più economiche, che inventano spazi a tre dimensioni inesistenti e consentono di unire il girato virtuale con il girato reale. La Sony sta mettendo a punto un supporto digitale unico che permetta poi il trasferimento del girato su supporto pellicolare, video o E-Cinema (film elettronico ad alta definizione), a seconda delle esigenze e del tipo di distribuzione del prodotto. Tutto questo cercando comunque di mantenere alta la definizione nell'immagine.
Anche i gestori delle sale cinematografiche dovranno presto adattarsi alle nuove tecnologie, utilizzando proiettori digitali in sostituzione dei vecchi proiettori 35 mm, che in molti casi hanno svolto egregiamente il loro lavoro per più di quarant'anni. Pare dunque essere in atto una vera e propria rivoluzione tecnologica che permetterà di realizzare film in alta definizione risparmiando tempo e denaro, ma che modificherà anche completamente i modi di girare e di proiettare.
Come reagiscono a questo stato di cose i direttori della fotografia, da sempre intermediari fra l'autore del film e le tecnologie necessarie a realizzarlo? In modi diversi. Il problema fondamentale è che il digitale potrebbe venire utilizzato da figure professionali differenti da quella del direttore della fotografia, che verrebbe così a perdere in tutto o in parte il controllo artistico sul prodotto finale. Dean Cundey, presente al convegno, è convinto che i direttori della fotografia debbano arrivare a padroneggiare la tecnologia digitale in modo da poter controllare fino in fondo il loro operato e le loro scelte, sfruttando tutte le possibilità di correzione del film in laboratorio messe a disposizione dal digitale. Il pericolo che qualcun altro possa modificare successivamente il loro lavoro può essere evitato cercando il dialogo con i tecnici. John Bailey afferma con forza il carattere estetico della ripresa cinematografica e si ritiene fortunato per aver potuto finora effettuare sempre in prima persona ogni scelta artistica. Egli teme però anche fortemente che gli strumenti creativi appartenuti finora al direttore della fotografia possano essere trasferiti alla postproduzione, fase che potrebbe prolungarsi anche dopo il primo passaggio del film in sala - utilizzato come test - in

seguito al quale potrebbero venire apportate le necessarie correzioni al film. La produzione, essendo depositaria di tutti i diritti sul film e disponendo della possibilità di intervenire rapidamente sullo stesso, non si tratterrà certo dal farlo se questo le garantirà maggiori guadagni, infischiandosene delle scelte estetiche del regista e del direttore della fotografia. Questo potrebbe avverarsi soprattutto negli Stati Uniti, dove tutto viene valutato esclusivamente in termini economici; in Europa, al contrario, dove le figure professionali creative hanno da sempre un maggiore controllo sul film, sarà forse più facile introdurre gradualmente le tecnologie digitali di ripresa e proiezione, in modo che i gestori delle sale e il pubblico abbiano il tempo di abituarsi ad un tipo di immagine che non ha ancora raggiunto (e forse non raggiungerà mai) la stessa definizione del film.

L'unica via da seguire sembra essere dunque quella del dialogo fra i direttori della fotografia "vecchio stampo" e i nuovi esperti del digitale, fra le vecchie attrezzature e le moderne tecnologie, fra i nuovi ricercatori e le tradizionali figure professionali, tenendo sempre presente che l'essenziale - come ha affermato Anthony Dodd Mantle, direttore della fotografia di piccole produzioni che già lavora con il digitale - è l'interesse e l'originalità delle storie: se il modo per raccontarle può essere vario, l'importante è non rinunciare alla qualità dell'immagine, ma saper sfruttare le più avanzate tecnologie digitali per allargare il ventaglio delle opzioni estetiche.

Serena Aldi

XLVIII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia

L'opera in video

"dAPERTutto". Un titolo quasi ad evocare uno spazio senza limiti, dove è l'arte, quella contemporanea, a decidere i luoghi da esplorare. Una mostra che si identifica per la sua percorribilità, attraverso una Venezia che si offre al pubblico in modo inedito. Non solo i Giardini come la tradizione vuole, ma anche l'Arsenale e le Corderie; e ancora itinerari nuovi che serpeggiano lungo il Canal Grande.

È stato Harold Szeeman a volere tutto questo. Il direttore dell'edizione di fine millennio della Biennale ha insistito sulla "spiritualità" dell'arte, sull'opera e la sua intenzionalità, piuttosto che sui nomi più conosciuti.

Ampio spazio è stato dato, quindi, ai giovani artisti, in particolare a quelli dell'Estremo Oriente, che, per l'ideatore di "Aperto" (lo spazio dedicato, nelle precedenti esposizioni, agli emergenti), rivestono un ruolo di grande importanza. La presenza dell'arte più che dell'artista non è la sola novità di "dAPERTutto": c'è anche la multimedialità, così prepotentemente presente da aver dato vita, quest'anno, ad una sorta di "videoBiennale". Ormai il supporto visivo sembra essere divenuto parte integrante dell'opera, l'uno che dà senso al tutto.

Visitando i vari padiglioni, ci si rende presto conto che la vitalità dell'opera d'arte è strettamente legata al video che ne documenta la nascita. In questo modo l'emozione e il mistero dell'atto creativo vengono imprigionati in una serie di immagini, ripetibili all'infinito. È il caso dello svizzero Ramon Signer, che cattura col video il movimento che dà corpo alle sue microsculture; senza di esso la comprensione dell'opera resterebbe inaccessibile. Ed è ancora un'immagine visiva, quella cinematografica, che domina il padiglione Italia, con storie rubate all'immaginario collettivo: Taxi Driver *di Martin Scorsese, proiettato su due pareti opposte, videoproiezioni ispirate all'opera di Pier Paolo Pasolini. Installazioni di tv a mosaico, trittici multimediali e film che documentano la vita di un artista. I visitatori vengono percorsi dalle immagini che invadono lo spazio, contribuendo ad articolarlo emozionalmente.*

Alle Corderie il buio cala sovente, ed iridescenti figure mobili popolano le sale, cosicché si ha l'impressione di non trovarsi mai completamente soli.

Che il cinema stia rivendicando spazi sempre più ampi, è un dato di fatto; lo conferma anche la presenza di "Oreste" all'interno della Biennale, "un insieme variabile di persone, che lavora per creare spazi di libertà e operatività". E uno di essi è occupato proprio da una rassegna cinematografica e momenti di confronto tra registi, i quali assurgono al ruolo di "artisti iconici contemporanei", il cui messaggio viene immediatamente recepito dal pubblico. La Biennale 1999 è questo ed (anche) altro.

Elena Zanotto

XIV FESTIVAL DEL CINEMA LATINO AMERICANO
Trieste

CINEMA TEATRO MIELA
23 - 31 OTTOBRE 1999

XIV Festival del Cinema Latino Americano
Trieste, 23-31 ottobre 1999

Il Festival del Cinema Latino Americano di Trieste è un'occasione unica per conoscere l'attività culturale di un continente vivacissimo per idee e produzione, ma penalizzato dai meccanismi distributivi. Ogni anno vengono proposti percorsi storico-critici che accompagnano la rassegna dei film in concorso. Quest'anno si è privilegiato il tema dei diritti umani e dei flussi migratori tra l'America del Sud e l'Italia, attraverso un'ampia selezione di film, documentari e programmi video. Vanno ricordati tra gli altri: 20 años, 20 poemas, 20 artistas *di Emilio Cartoy Diaz, dedicato alle Madri di Piazza di Maggio argentine;* Minefield *(Campo minato) di Fausto Canel, che affronta le realtà politiche e civili di Uruguay, Argentina e Cile; e* Cono Sur *di Corso Salani, storia di una piccola troupe italo-polacca alla ricerca di storie sull'emigrazione europea. Sono stati organizzati incontri con gli autori, mostre d'arte ispirate alla tradizione andina (come quella delle maschere di Edmundo Torres Tresierra) e presentazioni di testi legati al mondo latino americano. L'elemento forte che unifica tutte le produzioni presentate è lo stretto legame tra la lotta politica, i rivolgimenti sociali e la vita quotidiana e affettiva. I protagonisti di* Amanecio de golpe *(Un golpe all'alba) del venezuelano Carlos Azpœrua svelano la loro mancanza di etica e morale quando dovrebbero cercare di difendere la democrazia; gli adolescenti di* Tres veranos *(Tre estati) di Raul Tosso non possono separare la loro crescita dalla storia dell'Argentina;*

il Gringuito *di Sergio Castilla è il figlio in crisi di identità di due esiliati cileni; Maria Elena Moyano coinvolge suo malgrado la famiglia nella lotta per la libertà delle donne peruviane in* Coraje *(Coraggio) di Alberto Durant. La storia più vera e meno ufficiale viene raccontata con tutte le variazioni del ricordo popolare, mescolando le testimonianze per conservarne l'integrità. Come ha voluto Fernando Birri per* El siglo del viento *(Il secolo del vento) e per* Che, la muerte de la utopia?, *un'indagine ampia e approfondita sulla costruzione del mito di Guevara. Forza visiva sostenuta da coerenza, ironia e tenerezza sono le caratteristiche dei film diretti ed interpretati da Gabriel Retes: saranno presentati in diverse città italiane insieme a uno studio critico sulla sua attività di attore e regista, stampato dall'Associazione per la Promozione della Cultura Latino Americana in Italia. Insieme alla passione e all'impegno umano e sociale, il cinema latino americano insegna come ogni avversità possa essere sopportata e superata con l'inventiva e l'umorismo di certi paradossali corti brasiliani e messicani (ad esempio* Vou te encontrar vestida de cetim *di Pedro Alves, storia paradossale di uno psicanalista e dei suoi pazienti sbalestrati); o della commedia* Nueba Yol 3, bajo la nueva ley *(Nueva York 3, sotto la nuova legge) del dominicano Angel Muñiz che sdrammatizza il disagio e la precarietà della condizione di emigranti. Ma come spesso accade è il cinema che compie prodigi a lasciare tracce indelebili. In* El cometa *di Marisa Sistach la storia politica e quella cinematografica del Messico si incrociano e si sovrappongono cambiando per sempre la vita delle persone. La stessa trasformazione radicale è provocata dal suonatore di oboe che accompagna le proiezioni di vecchi film muti in un piccolo villaggio del Paraguay filmato da Claudio Mac Dowell in* El toque del oboe *(Il suono dell'oboe). Nel pianto e nel riso, nel dolore insanabile della gente strappata alla sua terra e alle sue abitudini* (Gerónima *di Raul Tosso) e nella gioia degli indios Ava-Canoeiro che sono riusciti a sopravvivere nel loro territorio d'origine* (Historias de Ava. O povol invisivel *di Hernardo Palmeiro) si impara a credere nei miracoli operati dai deboli e dal rosicchiare vorace dei* Ratas, Ratones, Rateros *di Sebastián Cordero, film vincitore del concorso triestino, già visto alla Mostra di Venezia nella rassegna Cinema del Presente. Come ogni anno gli organizzatori sono riusciti a minimizzare i contrattempi e a superare le ristrettezze, raccogliendo dell'ottimo materiale in video e in pellicola e trasformando la distanza tra il pubblico e il cinema sudamericano in un'opportunità di reciproca conoscenza.*

Anna Antonini

Torino Film Festival '99
Torino, 19-27 ottobre 1999

Appunti quotidiani ed impressioni

È stata inaugurata il 19 novembre la 17a edizione del Torino Film Festival, da qualche anno uno degli spazi più importanti per il cinema in Italia. Come sempre la mostra ha dedicato un tributo ad un autore ed a una cinematografia nazionale. Di scena quest'anno sono stati il regista-cult John Carpenter e una rassegna sul cinema portoghese.

20 novembre
Marana Simhasanam *(Il trono della morte) di Murali Nair*
(India 1999, in concorso, lungometraggio)
Una "sedia elettronica" per esecuzioni capitali rapide e indolori (rappresentata come una seggiola a dondolo di cartapesta) è l'oggetto del titolo di questa opera prima di Murali Nair, film sospeso tra realismo e surreale. La storia di Krishnan, misero contadino di un arretrato villaggio indiano, condannato a morte per un banale furto di una noce di cocco, è lo spunto per lo scatenarsi di reazioni contradditorie ed incredibili da parte dell'intero villaggio.
La sezione locale del partito comunista si batte non perché la condanna venga revocata: semplicemente si invoca per il "compagno Krishnan" una morte veloce e senza sofferenze; per questo fa pressione (con tanto di sciopero della fame) affinché lo stato importi dagli Stati Uniti un "gioiello" tecnologico: appunto la fantomatica sedia elettronica.
Il realismo del film sta nell'insistenza sui dettagli e sui primissimi piani, che vanno a scavare in una realtà come quella della miseria da terzo mondo dell'India: la schiena sudata di Krishnan che zappa la terra arida, scena con cui si apre il film, e il dettaglio dell'occhio della statua a lui dedicata, che ne è l'ultima inquadratura; e poi l'insistenza sui volti muti della moglie e del figlio, unici testimoni, fino alla fine, del sentimento umano della pietà.
Il surreale si insinua invece lentamente fino a sostituirsi quasi del tutto alla realtà e raggiunge il suo apice nella sequenza dell'esecuzione, con il villaggio in festa all'arrivo dello strumento di morte, il condannato che si dondola sorridendo (perché considera la sua sorte "fortunata") e l'occhialuto ministro, giunto a celebrare "l'evento", che preme il tasto del telecomando con cui aziona la sedia mortale, su cui Krishna, semplicemente, trapassa. Il tutto in un clima di assoluta normalità.
Film che ironizza all'estremo sulla pena capitale, criticandola aspramente, ma che getta anche uno sguardo su temi come la povertà di una popolazione, il miraggio illusorio del progresso tecnologico, l'azione politica vista prima come assurda (la condanna a morte è dettata, più che dal reato in sé, da questioni politiche) poi come vana (il partito che impegna tutto se stesso in una battaglia senza senso), Marana Simhasanam *è un film acuto, anche se fin troppo scarno e un po' incerto tra le due opzioni stilistiche di cui si è detto.*

eXistenZ *di David Cronenberg*
(Canada/Gran Bretagna 1998, fuori concorso)
Evento di questa edizione del Festival, il nuovo lavoro di Cronenberg è il pugno allo stomaco che ti aspetti ma che, nonostante questo, ti fa male; anzi, ti stende al tappeto. Per chi, dopo Crash, *non era rimasto sconvolto di fronte al futuro futuribile del cineasta canadese, arriva questo* eXistenZ, *ennesima ripresa del tema fusione uomo/macchina, caratteristica del regista, che*

John Carpenter

però lascia ancora stupiti per la fantasia distorta delle invenzioni.
Non è tanto l'idea di un videogame più reale della vita stessa (che anzi sa già di vecchio), quanto la modalità dell'evento: nella mente di Cronenberg i discendenti dei players *odierni maneggiano apparecchi "vivi", sorta di molluschi informi da collegare direttamente al proprio corpo attraverso cordoni ombelicali (visualizzazione estrema di un già realistico legame vitale tra giocatore e gioco).*
La struttura a scatole cinesi del film, con la perenne confusione tra mondo reale e mondo virtuale, è forse portata allo sfinimento, tanto che l'ultima battuta ("Stiamo ancora giocando, non è vero?") risulta addirittura scontata. Però le immagini crude e ributtanti stordiscono esattamente come nelle intenzioni del regista, che smaschera tendenze in atto nella società moderna portandole all'eccesso in un futuro come sempre cupo ed ingovernabile, dove non è mai chiara alcuna distinzione: reale e virtuale, giusto e ingiusto, bene e male.
Suggestivo e gotico, traboccante ed eccessivo, eXistenZ *non può lasciare indifferenti; e già questo è un punto a suo favore.*

Psy-Show *di Marina De Van*
(Francia 1999, in concorso, cortometraggio)
Una stanza, due personaggi, un piccolo trucco scenico: venti minuti di seduta psicanalitica diventano un gioco di nervi tra paziente e dottore, al confine tra allucinazione e cinico test psicologico. La poltrona dell'analista sembra mossa a comando da questi, che però, interrogato, nega. Lo spettatore è portato a credere ad un crudele gioco del dottore, finché non ritroviamo sedia ed analista sospesi per aria: e il paziente comincia a dubitare fortemente dei suoi sensi.
La regista francese costruisce un sottile dramma farsesco, piccolo frammento di cinema che brilla di luce propria: ci piacerebbe vedere i due personaggi sviluppati in un lavoro più articolato.

21 novembre
Eszak, Eszak (North by North) *di Csaba Bollok*
(Ungheria 1999, in concorso, lungometraggio)
La ricerca di una direzione e, con essa, di una possibile via d'uscita da un mondo immobile, cristallizzato dalla neve in un attimo eterno: questo sembra essere il motivo dominante dell'opera prima di Csaba Bollok. I personaggi, prima fra tutte la protagonista Juli, sono tutti in partenza, ma non sembrano in grado di trovare una qualunque via d'uscita. Juli in bici si smarrisce e viene rapita da tre rapinatori sgangherati, che invece di fuggire dal luogo del crimine vagano col loro furgone, si addormentano ubriachi e si lasciano sfuggire "l'ostaggio". Misi, il ragazzo innamorato di Juli, gira indossando il casco senza avere la moto (dice "Appena l'avrò me ne andrò da qua"), parte per cercarla ma si perde pure lui. Il fratellino di lei è disperato perché il suo trenino, con cui probabilmente si immaginava di fare chissà quali viaggi, non funziona, ma quando glielo riparano, invece di "partire" nel sogno continua a dormire.
Gli abitanti sembrano non conoscere e confondere i loro stessi luoghi, il nord e il sud sono la stessa cosa, semplici parole ripetute ossessivamente da due bambini sull'altalena; come in Aspettando Godot, *tutti desiderano andare via ma nessuno riesce a farlo.*
Film promettente, con qualche inquadratura rubata a Kieslowski, Eszak Eszak *trae dal clima (atmosferico e politico-sociale) dell'est europeo il suo carattere e i suoi temi: in modo rigoroso ed essenziale dichiara incertezze, paure, debolezze di un mondo forse ancora un po' sperduto.*

22 novembre
Les siestes Grenadines *di Mahmoud Ben Mahmoud*
(Tunisia/Francia/Belgio 1999, in concorso, lungometraggio)
Gli occhi grandi e sinceri di Soufiya, il suo viso bello, il suo corpo affascinante e soprattutto il suo carattere aperto ed estroverso piombano su una Tunisi falsamente moderna, rivelandone ipocrisie e lati oscuri. Nessuno sarà più lo stesso dopo il suo arrivo al seguito del padre esiliato, che ora ritorna grazie al favore interessato di un potente uomo d'affari.
Il bel film di Ben Mahmoud inizia e si conclude con la protagonista che danza al ritmo delle percussioni africane, sua vera passione: ed il senso liberatorio, il potere espressivo di quella musica tutta votata ad esaltare le emozioni sono il centro di Les siestes Grenadines, *che si può ben dire un film sulla necessità di esprimersi liberamente, spurgandosi da remore e paure che immobilizzano la personalità.*
Soufiya, padre tunisino e madre francese, vissuta a lungo nell'Africa nera, poliglotta e praticamente cosmopolita, simbolo vivente di un paese all'intersezione tra mondo europeo, arabo ed africano, è un animale sciolto, un carattere sanguigno: non nasconde ciò che pensa e la sua sincerità sfiora l'incoscienza (provoca il licenziamento della compagna del padre). È la sua passionalità, il suo essere totalmente fuori dagli schemi a rompere gli equilibri che lo stesso padre aveva cercato di costruire perché Soufiya diventasse una "vera tunisina".
Mahmoud delinea i personaggi con cura, intreccia gli eventi alla perfezione e dimostra anche un personale gusto dell'immagine; ottime anche alcune interpretazioni.

23 novembre
Una vita non violenta *di David Emmer*
(Italia 1999, in concorso, lungometraggio)
Non so fino a che punto Emmer abbia voluto rendere omaggio a Pasolini con questo film: il maestro è citato esplicitamente non solo nel titolo ma soprattutto nell'ambiente (il lido di Ostia), in certi personaggi e nell'aver utilizzato un attore come Ninetto Davoli, bravissimo nella parte dell'"arrangione" romano. Certo il protagonista Gianluca non è un ragazzo di vita, né un Accattone: anzi è uno che rifiuta per coscienza tutti (o quasi) i lavori sporchi che gli sono proposti fino ad ottenerne uno pulito

(ironicamente, come spazzino). Ma forse proprio in questa opposizione sta il senso del lavoro di Emmer: il protagonista, volontario nelle guardie forestali, di buon cuore, onesto, dedito alla cura della madre sola (Adriana Asti) e di un amico handicappato, è un outcast buono, "puro" nonostante gli schiaffi della società che lo vorrebbe delinquente tra delinquenti.
Quanto si possa parlare di segno dei tempi, di una nuova periferia romana dove c'è spazio anche per chi vuole rimanere a galla, è difficile a dirsi: il film comunque è ben riuscito (il finale è però abbastanza scontato), anche se il riferimento a Pasolini non aiuta certo Una vita non violenta, *che rimane parecchie spanne sotto i capolavori del regista friulano. Una buona promessa, però, in vista di altre idee (questa è già buona).*

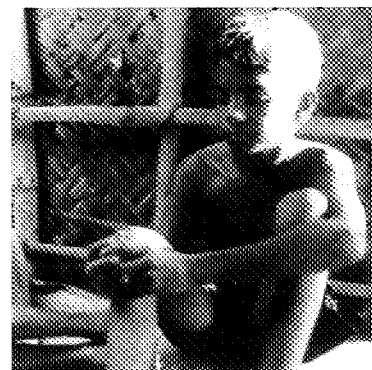
Tra i lavori in concorso per la rassegna "Spazio Italia" vorrei citare almeno un cortometraggio, La voce come *di Igor Mendolia: due anni di lavoro per ventisette minuti di suggestioni visive suscitate dalla lettura di poesie italiane contemporanee da parte degli stessi autori (tra cui Mario Luzi ed Edoardo Sanguineti). Notevole il lavoro di regia e di montaggio, con un utilizzo abbondante di tecniche visive e di ripresa: il risultato è davvero un ottimo commento (o forse qualcosa di più) alle voci dei nostri poeti. Il testo recitato si fonde e contemporaneamente si rianima, dà vita e prende vita dalle immagini, in una sequenza davvero notevole di emozioni.*

24 novembre
7/25 (Nana-Ni-Go) *di Wataru Hayarawa*
(Giappone 1999, in concorso, lungometraggio)
L'edizione 1999 del Festival non può contare su molte opere orientali, di solito vincenti negli anni passati: soltanto tre film asiatici. Se il film indiano, bello ma ancora forse troppo immaturo, può essere preso in considerazione per la vittoria finale, e se il mediocre Shady grove *non sembra valere tanto prestigio, rimane questa seconda opera nipponica come possibile candidata. Molto più suggestivo e compiuto del suo connazionale,* 7/25 *è un film che conta almeno su un potere visivo maggiore accompagnato da situazioni e personaggi felicemente riusciti.*
La storia è divisa tra due personaggi maschili diversissimi (un botanico che vive in una foresta e un detective part-time) accomunati dall'incontro con due donne altrettanto diverse (una cleptomane e una liutaia) però entrambe alla ricerca della chiave dello stesso mistero: il suono magico di un violoncello suonato da un famoso musicista. La data del 25 luglio (a cui si riferisce il titolo) è l'appuntamento nel quale tutte le intenzioni verranno a galla e tutte le carte saranno scoperte: l'importanza della data, in cui si sovrappongono molteplici avvenimenti, sembra riferirsi all'idea dell'occasione, del momento pregnante, dell'istante significativo, rappresentato anche dal tema dell'incontro (casuale?). La vita, in sostanza, è fatta di convergenze di attimi, tutto il senso di un'esistenza può racchiudersi in un solo giorno.
Opera accorta e sensibile, il film di Hayarawa è una bella prova di cinema, uno dei migliori film in concorso.

Un accenno merita, se non altro per il successo di pubblico (centinaia di persone costrette a rimanere fuori dalla sala) il documentario di Bruno Bigoni e Romano Giuffrida Faber, *dedicato al cantautore Fabrizio De Andrè. Presentato nella rassegna "Sopralluoghi italiani", il filmato, girato in digitale, sembra un collage di orazioni funebri: poco coeso, sfiora vari argomenti (la personalità di De Andrè, la sua opera, il rapimento, gli esordi) con l'impressione generale dell'aneddoto fine a se stesso. Le testimonianze di amici e collaboratori, preziose ed interessanti, non sono costruite in un film, vengono invece lasciate a se stesse (ma forse non era questa l'intenzione). Se non altro la scelta delle musiche non è scontata.*

Marana Simhasanam

25 novembre
Bobby G. Can't Swim *di John-Luke Montias*
(USA 1999, in concorso, lungometraggio)
Merita una nota di merito questa doppia prova di John-Luke Montias. Soprattutto come attore il giovane americano è convincente: interpreta alla perfezione il piccolo spacciatore coinvolto in un giro più grande di lui che, un attimo prima della fuga con la compagna (una prostituta portoricana) viene ovviamente ucciso per un regolamento di conti. Il film è ben giostrato sui personaggi, una galleria di sbandati e criminali piccoli e grossi, ciascuno ben delineato. È comunque il protagonista quello più sfaccettato, delinquente dal buon cuore che però non scade nello stereotipo dell'uomo retto traviato dalle circostanze.
Il titolo non si riferisce tanto all'effettiva incapacità di nuotare del personaggio (che infatti quando si butta in mare, disperato, non riesce nemmeno ad affogare), quanto al suo osare eccessivo che lo porterà alla morte. In un dialogo del film due personaggi si chiedono "Quale animale non sa nuotare?"; la risposta è "Il coniglio": Bobby forse avrebbe fatto meglio ad accontentarsi della sua piccola foglia di insalata invece che tuffarsi nell'orto pieno di insidie...

Ressources humaines *di Laurent Cantet*
(Francia 1999, in concorso, lungometraggio)
Premesso che chi scrive ama il cinema francese e che per questo forse non dovrebbe sbilanciarsi, dirò lo stesso che questo film è uno dei migliori in concorso, uno dei più riusciti ed interessanti. In una forma essenziale, uno stile scarno ma incisivo, la storia della famiglia di provincia attorno a cui ruota il film assume un senso più ampio, quasi universale.
Nella fabbrica di una piccola azienda lavorano come operai il padre, gran lavoratore vecchio stile, e la figlia; la madre è casalinga. Il figlio minore torna dagli studi di economia a Parigi per fare uno stage proprio in quell'azienda. Il giovane Franck ha studiato il problema delle trentacinque ore e propone un questionario informativo per gli operai. L'evento porterà addirittura allo scontro di classe in fabbrica, e in casa anche allo scontro generazionale. Franck, disgustato dalla strumentalizzazione del suo lavoro da parte della dirigenza e dal doppio gioco del padrone, passa dalla parte dei lavoratori, ma dovrà conquistarsi la fiducia di tutti e soprattutto di suo padre.

Marana Simhasanam

Si sentono parole e slogan che ricordano gli anni Settanta, epoca "d'oro" del movimento operaio: ma oggi è tutto diverso, l'azienda è padrona, il capitalismo ha vinto. Su questo sfondo, la vita sociale è cambiata ed il passaggio è tutt'altro che indolore: "Tu mi hai dato tutto nella vita, ma mi hai anche trasmesso la tua vergogna, la vergogna di essere operaio" dice Franck al padre.

Quando lo scontro si raffredda e le tensioni sembrano placarsi, rimane il senso di disorientamento e l'ansia per il futuro: nel dialogo che chiude il film Franck dice che tornerà a Parigi perché è il posto giusto per lui. Infine chiede all'amico operaio di colore: "E tu, lo sai dov'è il tuo posto?".

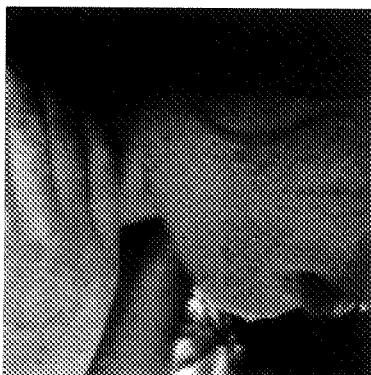
"Risorse umane" è il nome dell'ufficio in cui lavora Franck, diretto da un cinico doppiogiochista, ma il titolo si riferisce piuttosto ai sentimenti della comprensione e dell'altruismo, uniche risorse valide a cui appoggiarsi in questi tempi di incertezza: il ragazzo vince la sua battaglia (ad un prezzo personale molto alto) solo in virtù della sua capacità di parlare a tutti ed ascoltare le esigenze di ciascuno: un patrimonio di umanità che rappresenta la sola salvezza dalle moderne degenerazioni sociali.

26 novembre
Torowisko (The Junction) *di Urszula Urbaniak*
(Polonia 1999, in concorso, lungometraggio)

Nel confronto con l'altro film proveniente dall'est europeo, il polacco Torowisko *esce perdente, seppur di poco: molto simile per toni e stile della rappresentazione, risulta però meno suggestivo.*

Mariska lavora ad uno scambio ferroviario (il "junction" *del titolo) ed ha una vita piatta e senza affetti: né la famiglia (madre vedova e fratello spacciatore), né i pochi amici le forniscono il calore di cui sente il bisogno. Dramma di una solitudine "fisiologica" (Mariska per prima non capisce le persone che la circondano e se ne allontana) in un luogo che è, per natura, di passaggio,* Torowisko *è un film che cerca di delineare la sua protagonista ma che non riesce ad offrircene un ritratto convincente.*

Ancora poche righe per menzionare qualche lavoro interessante di questo 17° Torino Film Festival. Nella sezione "Sopralluoghi italiani" davvero notevole il film di Guido Chiesa e Daniele Vicari intitolato Non mi basta mai*: brani di interviste a cinque ex operai Fiat protagonisti nei giorni della sconfitta operaia del 1980. I ricordi, le opinioni, la vita attuale, tutto fuso in una retrospettiva critica di un momento fondamentale della recente storia sociale e politica italiana. Il film può a stento dirsi documentario, visto il forte intervento narrativo del montaggio: i protagonisti sono veri, i filmati di repertorio sono originali (alcuni anche estremamente preziosi, come il filmato amatoriale di uno degli intervistati) ma basterebbe un niente per ricavarne un film di finzione.*

Tra i corti del "Concorso Spazio Italia" da segnalare Cecilia *di Antonio Morabito e* Dolce Attesa *di Chiara Cremaschi, due ottimi film che vedono la donna protagonista: nel primo una ragazzina fugge dalla famiglia oppressiva, nel secondo alcune future madri si confrontano, scambiandosi timori e ansie prima del "dolce" evento. Soprattutto il secondo rivela un raccontare felice e fluido ed un ottimo lavoro registico, penalizzato dal supporto video.*

Anna

27 novembre - La premiazione

E così il premio del Torino Film Festival '99 va in India. Marana Simhasanam *vince sorprendendo non tanto per la scelta in sé (era comunque una delle opere migliori) quanto per la motivazione della giuria (presieduta da Rosanna Arquette): l'accenno alla "libertà rosselliniana" che pervaderebbe il film lascia basiti, dato il chiaro tono surreale della seconda parte. Il grande regista romano non lo avrebbe mai accettato. Per quanto ci riguarda, avevamo già segnalato lo squilibrio dovuto a questo cambio di registro che non è proprio brusco o immotivato, ma crea una certa disarmonia.*

Avremmo preferito la vittoria del film tunisino (Les siestes Grenadines)*, che ha ottenuto il premio della critica insieme ad un'opera molto meno convincente, l'australiano* Soft Fruit*. Ci sembra troppo poco anche il premio Cipputi a* Ressources Humaines *(a quale altro film sarebbe potuto andare?). Il pubblico ha invece scelto* Torowisko *della polacca Urbaniak: ce n'erano forse altri più meritevoli.*

Più equilibrato il risultato della sezione cortometraggi: vince il coreano Ha-roo (A day) *di Park Heung-Sik, tragica visione di una giornata di un disoccupato che, pur vivendo negli stenti, rinuncia a sfamarsi per offrire il cibo in voto alla madre morta. Premio della giuria all'ottimo e già citato* Psy-show.

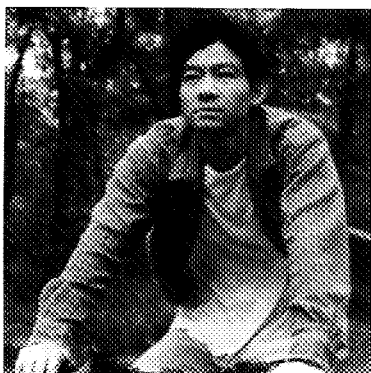
Soddisfazione infine per una vittoria tutta torinese: nella sezione "Spazio Italia" ha vinto Dolce attesa *di Chiara Cremaschi.*

Nel complesso un Festival che non ha abdicato alle esigenze del largo pubblico, anzi ha privilegiato lavori solitamente considerati marginali come i documentari e i video-reportage. Nonostante questo gli spettatori sono cresciuti del venti per cento e già si parla di una sede più ampia per il prossimo anno. Il cinema Reposi, sede del Festival da due edizioni, conta cinque nuovissime sale ottimamente attrezzate, ma quelle più piccole sono spesso insufficienti; inoltre l'atrio è troppo piccolo e il pubblico è costretto a "trabordare" finendo praticamente sulla strada che, ovviamente, è trafficatissima.

Questi problemi logistici non potranno essere trascurati per l'edizione 2000 che - ha detto il Presidente Gianni Rondolino - prenderà il via il giorno 17, ulteriore sfida alla sfortuna che, quest'anno, non si è proprio fatta vedere.

Enrico De Lotto

7/25 (Nana-Ni-Go)

LA GRANDE RETE

La Cineteca Regionale di Trieste: qualcosa comincia a funzionare...

Di Cineteca Regionale in Friuli-Venezia Giulia si comincia a parlare nel 1978. A quella data, infatti, risale la creazione di un "Comitato per la costituzione della Cineteca Regionale del Friuli-Venezia Giulia", i cui membri erano: la cattedra di Storia del cinema dell'Università di Trieste, la Cappella Underground di Trieste, Cinepopolare di Gemona, il Centro Universitario Cinematografico (C.U.C.) di Trieste, il Kino Atelje di Gorizia, il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici. Proprio nel 1978 il Comitato partecipò a Bologna ad un convegno dal titolo significativo: "Cineteche e cultura cinematografica: conservazione, distribuzione, promozione". L'incontro era promosso dalla Biennale di Venezia, dagli Assessorati alla Cultura di Emilia Romagna, Lazio, Lombardia, Toscana, Umbria, Veneto e dal Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. Durante quel Convegno furono poste importanti premesse per l'organizzazione su scala regionale della cultura audiovisiva e il Comitato del Friuli-Venezia Giulia si impegnò a promuovere una serie di iniziative generalmente di competenza di una cineteca regionale (acquisizione, conservazione, catalogazione di film; organizzazione di convegni, manifestazioni, promozione di ricerche). Con grande rammarico il Comitato dovette prendere atto del fatto che i rappresentanti politici regionali avessero disertato il Convegno. Finalmente, però, la Regione istituì la Cineteca: lo fece con la legge regionale n. 68 dell'8 settembre 1981 "Interventi regionali per lo sviluppo e la diffusione delle attività culturali", il cui articolo 14 ("Attività cinematografiche ed audiovisive") recitava: "la Regione considera l'attività cinematografica ed audiovisiva strumento qualificato di espressione artistica, di formazione culturale e di comunicazione sociale. A tal fine la Regione provvede al sostegno delle iniziative atte a favorire lo sviluppo del cinema e degli strumenti audiovisivi nel rispetto della libertà di espressione, di creazione e di circolazione, istituendo, in eventuale collaborazione con altre Regioni, un servizio di cineteca regionale che persegua anche l'obiettivo di integrare la realtà di cineteche esistenti nella regione". La possibilità di integrare anche le associazioni che fino a quel momento si erano mosse per promuovere la cultura cinematografica in regione era prevista dall'articolo 15 della stessa legge: esso stabiliva che "possono beneficiare delle provvidenze regionali: a) gli enti locali singoli o associati che, avvalendosi di strutture proprie o di altri soggetti, promuovano iniziative di cultura cinematografica od audiovisiva; b) le associazioni che promuovano o diffondano iniziative nel settore cinematografico ed audiovisivo, le associazioni di cinema d'essai e i cineclub che favoriscano la presenza del cinema come momento di promozione culturale; c) gli istituti di studio, di ricerca, di sperimentazione e di documentazione cinematografica ed audiovisiva di interesse regionale". La legge del 1981, tuttavia, non solo non poteva essere operativa perché non prevedeva alcun tipo di finanziamento per la costituenda Cineteca, ma, come sostiene Piero Colussi, attuale Presidente di Cinemazero, "è la Regione che si arroga il diritto di costituire una Cineteca e lo fa con un approccio burocratico, per cui occorrono tre anni per nominare una commissione». Ed è proprio così: bisognerà infatti aspettare il 1984 perché accada qualcosa: tre anni in cui legalmente la Cineteca esiste, ma non esistono neppure i locali per ospitarla. E, cosa ancor più grave, occorreranno circa dieci anni perché le associazioni che fino a quel momento avevano promosso la cultura cinematografica in regione siano chiamate ad integrare il Servizio di Cineteca.

Nel 1984 finalmente viene approvata una seconda legge regionale (la n. 4) che all'articolo 49 stabilisce: "per il conseguimento delle finalità enunciate all'articolo 14 della legge regionale 8 settembre 1981, n. 68, allo scopo di conservare e valorizzare il patrimonio cinematografico-audiovisivo di interesse storico, documentaristico e didattico di interesse regionale, l'Amministrazione Regionale è autorizzata a sostenere spese per l'acquisizione, la riproduzione, la conservazione, il restauro, la trasformazione su nastro magnetico e la diffusione di materiale filmico, nonché per l'acquisto delle attrezzature necessarie. [...] Per le predette finalità è autorizzata la spesa complessiva di lire 600 milioni, suddivisa in ragione di lire 300 milioni per l'anno 1984 e di lire 150 milioni per ciascuno degli anni 1985 e 1986". Sembrava proprio che qualcosa si stesse muovendo: l'Amministrazione Regionale nominò nello stesso 1984 una "Commissione tecnica consultiva per l'istituzione e la gestione della Cineteca Regionale": essa aveva il compito di impiegare i finanziamenti destinati alla Cineteca e stabilirne uno Statuto in cui fosse specificato il ruolo dell'istituzione, le sue finalità, il suo funzionamento.

La Commissione, presieduta dalla dottoressa Eltevisia Illiori tenne la prima seduta il 21 settembre 1984. Il verbale della Commissione assicurava che nonostante "per la prima volta l'Amministrazione Regionale affrontasse il problema della costituzione di un servizio di cineteca. [...] nei due anni precedenti la direzione non era rimasta inoperosa e nel maggio 1982 ha avviato un'indagine sulla consistenza del patrimonio esistente in Friuli-Venezia Giulia su pellicola e su supporto magnetico". Le prime decisioni della commissione hanno riguardato il personale da destinare alla Cineteca e la sede in cui istituirla. Sono stati così nominati due responsabili: Piera Patat, laureata in Storia del cinema e in grado di svolgere compiti di carattere scientifico e Serafino Marchiò Lunet, già al Centro Produzioni Televisive dell'Ufficio Stampa della Regione, con mansioni di carattere tecnico.

La sede fu individuata nei locali del convitto "Nazario Sauro", in via Cantù a Trieste. Non erano stati nominati membri di questa prima Commissione quei rappresentanti dei maggiori cineclub friulani che erano stati fra i principali sostenitori della Cineteca. Bisognerà aspettare il 1986 perché fra i membri della Commissione fossero inclusi Piero Colussi e Alberto Farassino. Tuttavia fino a quella data la Commissione aveva lavorato, stabilendo a quali spese destinare i fondi: si erano accesi abbonamenti a riviste che gli altri circoli di cinema esistenti in regione non ricevevano e si erano decisi acquisti per alcune apparecchiature destinate ad avviare l'attività: furono perciò acquistate: una moviola 16/35 mm; una moviola 8mm e Super8; una avvolgifilm 35/16 mm; una macchina per la pulitura e il ricondizionamento dei film; un proiettore 35 mm; un proiettore 16 mm; un proiettore 16 mm a velocità variabile; un proiettore 8 e Super8; un kit per la riparazione delle perforazioni; uno schermo portatile e uno per la sala riunioni della Cineteca; quattro videoregistratori; quattro monitor e un videoproiettore per grande schermo. Le apparecchiature per il lavaggio e per la riparazione delle pellicole furono acquistate perché la Cineteca avviò un piano di restauro e ristampa di film. Esso diede i suoi frutti: furono restaurati una ottantina di film destinati ad alcune manifestazioni, principalmente per "Le Giornate del Cinema Muto", ma anche per "Trouver Trieste" e per una rassegna parigina sul cinema italiano che si tenne nel 1985, ove fu inviato La rosa rossa (1973) di Franco Giraldi. Il lavoro di ristampa dei film non poteva essere realizzato a Trieste, dove non esistevano stampatrici, per questo all'epoca le pellicole erano inviate allo Studio Cine di Roma.

Nella seduta del 4 febbraio 1986 la Commissione affrontò anche due importantissime questioni: dare uno statuto alla Cineteca e la proposta, lanciata da Livio Jacob, di costituire all'interno della Cineteca un centro di restauro delle pellicole. Entrambe le proposte rimasero lettera morta. Nonostante fosse stata redatta una bozza di regolamento per il Servizio di Cineteca Regionale essa non fu mai approvata, né fu mai più affrontata la proposta di Jacob: di fatto la Commissione, che scadeva nel giugno del 1987, non fu mai più rinnovata. Intanto le diverse associazioni presenti sul territorio premevano affinché la Regione le coinvolgesse nella gestione di un Servizio di Cineteca che fino a quel momento, nonostante gli acquisti fatti e i restauri realizzati, costituiva per l'utenza un disservizio. I responsabili della Cineteca non riuscivano proprio a seguire tutto: catalogazione del materiale, mansioni amministrative ed anche rapporto con l'utenza e promozione della cultura cinematografica sul territorio. "La logica regionale era quella di imitare in piccolo la Cineteca Nazionale, per questo furono acquistate molte attrezzature, ma il collegamento con l'associazionismo che promuoveva il cinema e il contatto con il pubblico non c'è stato" afferma Piero Colussi, che continua: "Qui l'ente pubblico fra gli anni Settanta ed Ottanta non promuoveva il cinema come facevano gli Uffici Cinema nati in altre regioni, la Lombardia, l'Emilia o la Toscana, per esempio, questo perché il ruolo di promotori culturali era già svolto dai cineclub". Nel momento in cui il lavoro della Commissione cessò, si sentì sempre più urgente il bisogno di coinvolgere le associazioni per superare il vecchio modello delle politiche regionali. Ma ancora una volta si dovettero aspettare alcuni anni perché l'integrazione fra l'attività di Cineteca e quella delle diverse associazioni si verificasse.

La svolta si ebbe nel 1994: andato in pensione Serafino Marchiò, rimasto per alcuni anni l'unico addetto alla Cineteca, si pose il problema di come gestire il Servizio: come addetti alla Cineteca furono nominati Claudio Sepin, laureato in Storia del cinema all'Università di Trieste, e Marino Bieker con funzioni di tecnico: la Regione inoltre con delibera del 10 giugno 1994 stipulò "convenzioni con le Associazioni dotate di personalità giuridica e con almeno cinque anni di attività nel settore cinematografico". Le finalità di tale convenzione erano fissate come segue: "la diffusione, la promozione e lo sviluppo della cultura cinematografica ed audiovisiva; l'integrazione delle varie iniziative in Regione; la valorizzazione del patrimonio esistente; la valorizzazione del ruolo promozionale e didattico della Cineteca Regionale e delle altre cineteche presenti nel Friuli-Venezia Giulia". Finalmente l'attività fino a quel momento deficitaria nel rapporto con l'utenza veniva ad essere integrata con l'attività associazionistica: da una parte vi era la Cineteca Regionale che fungeva da centro di conservazione e ricerca del materiale cinematografico e bibliotecario, ma dall'altra vi erano le diverse associazioni. Ogni provincia aveva infatti un polo capace di fornire servizi (biblioteche, videoteche) e capace di svolgere attività didattica e di promozione della cultura cinematografica.
Dal 1994 al 1996 furono così stipulate convenzioni con il Centro Iniziative Culturali di Pordenone; il Consorzio Culturale del Monfalconese; la Cappella Underground di Trieste; Cinemazero di Pordenone e La Cineteca del Friuli. Nel frattempo l'archivio della Cineteca Regionale cresceva: Sepin si era infatti preoccupato di far conoscere il patrimonio della Cineteca ed aveva organizzato proiezioni con i film del "Fondo Mainardi". Il Fondo, costituito da più di mille fra volumi e opuscoli di interesse cinematografico e da documentari prevalentemente in 16 mm su Trieste, fu raccolto da Tullio Mainardi, cineamatore ed ex dipendente del Border Film Commission, ufficio di censura del Governo Militare Alleato. Il suo acquisto fu deciso dalla Commissione durante l'ultima seduta. L'aver mostrato questi documentari fece sì che arrivassero in Cineteca alcune pellicole amatoriali degli anni Cinquanta, ma soprattutto il "Fondo Aldèbaran". Aldèbaran è un'industria che produce modellini navali e il Fondo comprendeva una serie di pellicole relative ai cantieri di Monfalcone dagli anni Venti ai Sessanta. Le pellicole erano tutte copie negative e in nitrato: furono fatte stampare dal laboratorio "L'Immagine Ritrovata" di Bologna e furono organizzate diverse proiezioni alla presenza di Paolo Valenti, presidente dell'Aldèbaran. E ancora l'archivio crebbe con le pellicole di propaganda di PCI e DC e con le pellicole pubblicitarie della Stock dagli anni Cinquanta agli Ottanta (il fondo Stock comprende sia i positivi che i negativi suono ed immagine).
Nel 1997 le cose mutarono ulteriormente: la Regione decise di destinare alle diverse associazioni un contributo specifico, non più facente parte dei fondi destinati alla Cineteca Regionale; stipulò quindi un'unica convenzione per la gestione della Cineteca Regionale con La Cineteca del Friuli di Gemona, un interlocutore privilegiato, riconosciuto a livello internazionale, che svolge la sua attività dal 1977, membro della Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), ma soprattutto in possesso delle conoscenze e della competenze necessarie per garantire le finalità del Servizio di Cineteca Regionale.
Ciò nonostante è sempre la Regione a stabilire gli indirizzi di lavoro e le attività della Cineteca Regionale, che attualmente sono i seguenti: catalogazione di libri e film presenti in tutti gli archivi cinematografici regionali (della catalogazione del materiale della stessa Cineteca si sta occupando Cristina D'Osualdo); ricerca di materiale cinematografico di interesse regionale - ricerca compiuta sia in Italia che all'estero - e trasferimento dello stesso su supporto Betacam SP; presentazione al pubblico dei materiali riportati alla luce; iniziative legate all'insegnamento del cinema nelle scuole.
Le altre associazioni non sono state escluse da questa attività; ora il loro coinvolgimento spetta ai nuovi gestori della Cineteca, che ne hanno richiesto l'intervento nell'attività di acquisizione, catalogazione e in quella didattica. Il "nuovo modello" di Cineteca funzionerà sicuramente fino al 2000, ma non sappiamo come andrà a finire quando la convenzione con La Cineteca del Friuli scadrà. L'appuntamento è per quella data.

Elena Beltrami

Vent'anni dopo
La biblioteca della Cineteca di Gemona

Nel centro storico di Gemona, nel cinquecentesco palazzo Gurisatti, restaurato di recente, ha sede la Cineteca del Friuli. Al suo interno si trova anche un'importante biblioteca costituita da un patrimonio librario di circa quindicimila volumi, sia italiani che esteri, in continua espansione grazie alle numerose donazioni, agli scambi e alle continue acquisizioni.
La biblioteca è nata una ventina di anni fa, parallelamente alla formazione della Cineteca, per volontà di Livio Jacob, Piera Patat e Lorenzo Codelli.
È organizzata in quattro grandi sezioni, la più consistente delle quali è dedicata alle storie del cinema (da quella "storica" di Georges Sadoul a quella appena pubblicata a cura di Gian Piero Brunetta) e alle monografie su registi ed attori. Un'altra sezione è dedicata alle cinematografie nazionali; qui è possibile trovare, ad esempio, la raccolta completa dei volumi che il Centre Pompidou di Parigi ha dedicato ai singoli paesi del mondo. Una terza sezione è riservata alle sceneggiature e ai press-book, e l'ultima, ma non per questo meno corposa, alle riviste e ai periodici cinematografici: qui è possibile consultare le collezioni complete (o quasi) di "Sight and Sound", "Variety", "Positif", "Cahiers du Cinéma", "Journal of Film Preservation", "Classic Images", "Film Comment", "Segnocinema", "Bianco e Nero", "Filmcritica", "Cineforum", "Close up", nonché i microfilm di alcune riviste del periodo del muto ormai introvabili come "CineFono", "La vita Cinematografica", "The Moving Picture World".
Numerosi sono anche i volumi a carattere didattico acquisiti dalla biblioteca negli ultimi sette anni sulla base dei programmi dei corsi di storia del cinema degli atenei friulani e veneti.
Sono inoltre reperibili alcune collane di riviste popolari, sia italiane che estere, come "Hollywood", "Novelle Film", "Cinefestival", e i quaderni di numerosi circoli cinematografici nazionali.
Tale patrimonio librario è attualmente in corso di catalogazione secondo le norme previste dalla FIAF (la Federazione Internazionale degli Archivi del Film). La consultazione è possibile, dal lunedì al giovedì, dalle ore 10.30 alle 17.30. In base ad un accordo tra la struttura privata della biblioteca e la Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, alla biblioteca possono accedere tutti gli studenti di ogni ordine e grado residenti in regione, gli studenti di cinema degli atenei del triveneto, gli studiosi e i laureandi.
La biblioteca offre un servizio di prestito, riservato agli studiosi e agli studenti universitari, che riguarda quasi tutti i volumi presenti, fatta eccezione per le riviste, per i volumi che per espressa richiesta del loro donatore non devono lasciare la biblioteca e per tutto il materiale attinente alle ricerche in corso da parte della Cineteca stessa.
Oltre ai volumi è possibile consultare alcuni strumenti digitali che consentono l'accesso ad importanti banche dati riguardanti il cinema, quali il cd-rom della FIAF contenente l'elenco completo degli archivi aderenti e informazioni sui film indicizzati, oltre ad un inventario delle riviste mondiali dal 1972 in poi; il Film Index International, cd-rom edito dal British Film Institute di Londra che ha indicizzato novantamila film a partire dal 1930; alcuni cd-rom sulle filmografie nazionali.
In biblioteca è possibile avvalersi della consulenza di Luca Giuliani, con il quale si consiglia di prendere contatto telefonicamente (allo 0432-980458) prima di recarsi a Gemona, possibilmente fornendo una lista del materiale richiesto.

Ilaria Borghese

La Cineteca del Friuli
via Bini, Palazzo Gurisatti - 33013 Gemona (UD)
tel. 0432-980458 fax 0432-970542

La videoteca e biblioteca di Cinemazero a Pordenone

La sede della biblioteca e della videoteca di Cinemazero a Pordenone si trova, dal marzo 1989, allo stesso indirizzo delle due sale dell'associazione culturale e cioé in Piazza Maestri del Lavoro 3.
La consultazione dei materiali è possibile dal lunedì al venerdì dalle 9.30 alle 12.30 e dalle 15.00 alle 18.00. Maria Vittoria Aucone, responsabile dell'ufficio, spiega che, purtroppo, a causa dei "soliti ignoti" che non restituiscono i libri, ora non è più possibile avere testi in prestito; naturalmente si possono fare fotocopie di ciò che interessa direttamente sul posto.
Le sezioni della biblioteca, composta da circa 4500 volumi, sono indicate dalle lettere dell'alfabeto: ad esempio nella sezione "A" trovano posto enciclopedie, bibliografie, antologie ecc.; nella sezione "G" ci

sono i libri di estetica, teoria e critica cinematografica. Le ultime due sezioni ("V" e "Z"), più particolari e specifiche, sono invece riservate, rispettivamente, alle pubblicazioni su Pier Paolo Pasolini (cresciuto, lo ricordiamo, da queste parti) e su Tina Modotti (gli uffici sono anche sede di un'associazione dedicata all'artista udinese).
Dietro specifica richiesta (qualora si abbia già l'esatto riferimento bibliografico) è possibile consultare anche un discreto numero di riviste che, per motivi di spazio, si trovano in un ufficio distaccato anche se l'ultimo numero delle principali testate è a disposizione di tutti nei locali della biblioteca. Tra i periodici figurano "Cahiers du cinéma", "Sight and Sound", "Variety" ma anche titoli meno diffusi come gli italiani "La linea dell'occhio", "Ciemme", "Panoramiche", "Amarcord".
La videoteca si compone di circa 3500 titoli, nei formati VHS, SECAM e NTSC, anch'essi consultabili solo nella sede grazie a due postazioni video. Per la visione di questo materiale è necessaria la prenotazione telefonica.
Per maggiori informazioni contattare Maria Vittoria Aucone o Roberto Zago al numero di telefono 0434.520.945 o inviare una e-mail a cinemazero@tin.it. *La nuova pagina web di Cinemazero si trova invece all'indirizzo* http://www.cinemazero.pn.it.

Valentina Cordelli

Mailing list sul cinema

Il sistema della mailing list, *basato sull'interscambio automatizzato di posta elettronica, è una delle forme di interazione più antiche nate sulla rete. Oggi può apparire macchinosa e superata di fronte alla concorrenza di altri sistemi di comunicazione, più immediati e "brillanti" (le chat IRC, ICQ, ma soprattutto Usenet, il quale, oltre a replicare con un principio diverso le modalità interattive delle liste, ne incorpora direttamente alcune rendendole fruibili nel proprio ambito); invece la sua forza sta proprio nel suo carattere primitivo, nella sua semplicità che gli permette di essere perfettamente accessibile anche su calcolatori molto antiquati. Attualmente sta vivendo una nuova primavera, da quando si sono resi disponibili dei servizi gratuiti di gestione di liste che permettono a chiunque di creare e amministrare una lista secondo le proprie necessità, senza bisogno di possedere un server. Di solito infatti un calcolatore "dedicato" si occupa del funzionamento della lista, regolando le iscrizioni e le dimissioni e gestendo il traffico dei messaggi; il processo può essere del tutto automatizzato o può prevedere una selezione da parte di un moderatore "umano" che decide quali messaggi debbano essere pubblicati e quali no. Ogni partecipante iscritto alla lista sa che spedendo un messaggio al server ne farà ricevere una copia a tutti gli altri membri. Il sistema si basa su una coppia di indirizzi: l'indirizzo della lista e l'indirizzo del server. Al primo vanno inviati i messaggi che si desidera vengano inoltrati a tutti gli altri partecipanti; al secondo vanno inviati i comandi di sottoscrizione, di abbandono, di consultazione dell'archivio, ecc. La differenza tra le funzioni dei due indirizzi va tenuta sempre ben presente, a scanso di un uso improprio del medium che può avere diverse conseguenze: dall'inefficacia (spedendo un messaggio al server) all'irritazione generalizzata della comunità di utenti (continuando a mandare comandi a tutti gli altri iscritti).*
Esistono diverse migliaia di liste sui più svariati argomenti: lo strumento più potente per orientarvisi è il database on-line Liszt (http://www.liszt.com). *Per le liste in lingua italiana, si può cercare su* www.cilea.it/maillist.
L'utilità di partecipare a una lista di mailing è ovvia: si può comunicare facilmente con centinaia di persone

interessate a un medesimo argomento, che possono andare dal semplice appassionato, all'operatore professionale, fino all'esperto accademico, tutte di solito ben disposte verso chi faccia sentire la propria voce con cortesia e con una certa umiltà. Si possono richiedere informazioni e, naturalmente, comunicarne, se si ritiene che possano essere di interesse generale.
Chi scrive ha provato a seguire un paio di liste dedicate al cinema. Non avendone trovate in italiano, ne ha sottoscritte due in inglese: Cinema-l e Film-theory.
Cinema-l conta più di seicento iscritti, anche se, come succede di frequente, un gruppo ristretto a poche decine di persone invia la quasi totalità dei messaggi, mentre tutte le altre si limitano a una partecipazione sporadica o alla lettura dei messaggi altrui. La maggior parte dei partecipanti sono statunitensi; segue una folta rappresentanza di britannici, accanto a consistenti minoranze anglofone da tutto il mondo (australiani, neozelandesi, indiani, ecc.) e a qualche gruppetto di stranieri curiosi, tra cui una sparuta manciata di italiani.
Secondo il manifesto della lista, non vi sarebbe alcuna preclusione geografica: "Movies are universal. With the advent of electronic communications, so are we". Ma l'uso della lingua inglese e il fatto che si parli quasi solo dei film disponibili al momento sul mercato americano, di solito in anticipo sulle uscite europee, condiziona molto la possibilità di partecipare utilmente alle discussioni, e produce una forma di selezione che in un certo modo si autoalimenta. Si tratta di una lista non moderata; il tono delle discussioni è molto informale, aperto, e piuttosto tollerante verso le divagazioni fuori tema (off-topic) che la netiquette vorrebbe bandite ma che sono il necessario humus degli interventi più stimolanti. Il dibattito è molto vivace, spesso divertente, e produce diversi messaggi al giorno, anche qualche decina nei periodi di punta; si può scegliere se riceverli singolarmente, oppure riuniti in un unico messaggio giornaliero (modalità "digest").
L'abbondanza di interventi crea ben presto una forte familiarità tra i partecipanti; anche chi si limita a leggere conosce ben presto gusti, stile, manie dei membri più "visibili". Come esempio tipico di nuova comunità elettronica, Cinema-l è stata oggetto di studio di una tesi in antropologia, disponibile in rete all'indirizzo http://www.cde.psu.edu/users/afci/thesis/eth.contents.html e raggiungibile anche dalle FAQ (Frequently Asked Questions, le domande ricorrenti) sulla pagina Web della lista, curata da uno dei partecipanti più assidui, Peter Clinch: http://www.dundee.ac.uk/pjclinch/cinema-l/Welcome.htm.
La stessa pagina informa in modo esauriente sullo "spirito" della lista, sulle modalità di sottoscrizione o abbandono, e sui comportamenti più appropriati per l'interazione con questa particolare comunità telematica.
Film-theory, al confronto, è una lista più tranquilla e seriosa, quasi "ingessata". È una delle molte liste gestite dallo Spoon Collective, un'organizzazione culturale dedita alla promozione di discussioni su problemi filosofici e politici: dal suo sito http://lists.village.virginia.edu/spoons/ si può accedere a liste dedicate all'anarchia, a Deleuze, a Lyotard, a Foucault, alle avanguardie artistiche, alla dromologia, al postcolonialismo e altro ancora - fino alla teoria del film. Il "collettivo del cucchiaio" si appoggia materialmente all'Institute for Advanced Technology in the Humanities dell'Università della Virginia; e da questo stretto legame col mondo accademico deriva probabilmente il tono serio e compassato che la caratterizza. L'orientamento accademico emerge anche nella presenza di alcune liste destinate a ospitare per periodi limitati di tempo seminari on-line dedicati all'approfondimento delle discussioni in corso sulle liste "fisse" (ultimamente era in corso uno studio sugli scritti di Deleuze sul cinema, nato dai dibattiti delle due liste dedicate al filosofo e alla teoria cinematografica).
Film-theory è una lista tranquilla e silenziosa: diffonde solo pochi messaggi a settimana. I messaggi off-topic vengono tollerati a fatica: sono comunque pubblicati, ma di solito suscitano l'ira e le rimostranze degli altri utenti e dei due moderatori ufficiali.
Questa ipersensibilità sembra intimidire l'intera comunità degli iscritti, che spesso non dimostrano grande vivacità nemmeno nella discussione di argomenti in-topic; rari, in ogni caso, arguzia e umorismo. È, in definitiva, una lista mortalmente noiosa, ma utile in quanto "abitata" da persone gravitanti attorno al mondo universitario e mediamente ben preparate e informate; ottima, insomma, per reperire o richiedere informazioni e suggerimenti (ad esempio, grazie ad essa si può apprendere che il saggio di Robert Kolker sul cinema europeo e latinoamericano, The Altering Eye: Contemporary International Cinema, da tempo fuori commercio, è stato pubblicato in rete dal suo stesso autore - l'indirizzo è http://otal.umd.edu/rkolker/AlteringEye).
Per le liste, come per le altre forme di forum telematici, vale sempre il consiglio di seguire per alcuni giorni la discussione senza intervenire, per avere il tempo di familiarizzare con gli usi e la sensibilità dei partecipanti, e con il tono generale del dibattito.
Da qualche tempo è sorta la possibilità di creare gratuitamente e con facilità una propria mailing list, moderata o meno, grazie a servizi come Onelist http://www.onelist.com ed Egroups http://www. egroups.com.

Aldo Lazzarato

Horror in rete

"In Cyberspace, no one can hear you scream"

Se collegandovi a Internet sentite cigolare una porta, col rumore che continua ad echeggiare ancora per un po', o, non appena digitate un indirizzo, sentite un urlo che vi fa accapponare la pelle, allora è segno che siete entrati nel mondo del genere horror. Per andare sul sicuro, partite - come ha fatto il sottoscritto - da uno dei tanti motori di ricerca e da lì avventuratevi per i suoi sentieri più misteriosi.
Due le "case" da consigliare, se si è orientati alla completezza in materia: la prima si trova all'indirizzo http://members.xoom.it/horror.
Entrerete in HorrOrgio, curato dal Dottor Freudstein, specializzato in horror cinematografico italiano. Nella homepage del sito si propongono informazioni relative a ben 220 pellicole italiane di genere, dal 1957 ad oggi, suddivise, come si può subito notare, in migliori e peggiori: per ogni film è possibile consultare una piccola scheda completa della sinossi e del voto di gradimento e in molti casi anche della locandina; oltre a quelle dei film, vi si trovano anche le schede di alcuni cortometraggi di recente produzione.
Facendo qualche passo indietro (sento il pavimento scricchiolare) fino alla homepage, troviamo le foto dei più noti registi di film horror: la "Santissima Trinità", composta da Lucio Fulci, Dario Argento e Mario Bava, e "I Quattro del Pater Noster", vale a dire Lamberto Bava, Luigi Cozzi, Bruno Mattei e Claudio Fragasso, per ciascuno dei quali è consultabile una scheda bio-filmografica. Il sito propone poi "La cantina del Dott. Freudstein" ovvero un mercatino per comprare/vendere/ scambiare film del genere. Last but not least, troviamo Horrorshit, una raccolta delle battute più idiote della storia dell'horror cinematografico mondiale. Non mancano infine i links, più o meno preziosi, con l'aiuto dei quali è possibile allargare la propria ricerca.
L'altra casa si trova all'indirizzo http://members.tripod.com/freudstein: in questo sito (in lingua inglese) si trova The Cabinet of Dr. Casey, un'inesauribile miniera d'informazioni sul genere in questione non solo in campo cinematografico ma anche in quelli del teatro, della letteratura, della televisione. Impressionante! Un esempio è dato dalla sezione "Movies" ove sono consultabili, tra l'altro, un Horror movie database, sezioni riservate ai manifesti dei film, alle news, con informazioni e curiosità sui film di prossima uscita e una guida sui personaggi legati ai film più noti; ma ci sono anche "Literature", sezione dedicata agli autori che hanno fatto la storia della letteratura di genere e alle loro opere, uno spazio riservato ai racconti che possono essere spediti da chiunque all'autore del sito, una finestra sulle tendenze attuali dell'horror; non mancano infine i links per inoltrarsi ulteriormente nella "horror-rete", scoprendone gli angoli più nascosti, o per collegarsi ad un newsgroup e scoprire le ultime novità in materia.
Segnalo, in chiusura, una rivista in rete dedicata al cinema e alla letteratura horror: IT (http://www.fabula.it/it) con sette numeri all'attivo, tutti scaricabili, per una comoda lettura in off line.
Al cybernauta la scelta del tipo di brivido da provare. Ma attenzione! "In Cyberspace, no one can hear you scream".

Claudio Pisu

Argan: la città interiore del cinema

Gli interventi pronunciati da Argan nel corso del XVI Convegno di Verucchio (presieduto da lui stesso nel 1967), e in particolare la relazione introduttiva e il relativo commento che oggi abbiamo la fortunata occasione di poter ripubblicare, rappresentano senza dubbio alcuni fra i contributi più stimolanti che egli ci abbia lasciato sul rapporto cinema-arti figurative.

I motivi di interesse sono molti. Innanzitutto, in termini di teoria generale, attraverso la lettura di questi testi si può verificare sino a che punto il problema "cinematografo" abbia condizionato la maturazione di quel concetto di "storia dell'arte come storia della città" che, a detta dello stesso Argan, è il "risultato teorico più avanzato" al quale egli sia giunto, a partire dalle proprie premesse teorico-metodologiche, nella sua carriera di critico e storico dell'arte[1].

La città, come sede del lavoro e dunque dell'artificiale ("del fatto-con-arte"), è da sempre il luogo nel quale l'arte ha potuto prodursi in quanto fenomeno culturale. "Forma visibile", "immagine tipica della civiltà", il centro urbano, nella sua storia, nelle sue stratificazioni materiali, si identifica, a tutti gli effetti, con la storia dell'arte.

La città, tuttavia, è oggi "un istituto in crisi". Non solo a causa dell'imperante speculazione edilizia. La crisi investe infatti i fondamenti della nostra concezione, o meglio percezione delle coordinate spazio-temporali. È la crisi da cui è tormentata l'arte stessa, almeno a partire dall'epoca dell'industrializzazione.

Le tradizionali categorie di spazio e di tempo ("storia" e "natura") che nell'antichità regolavano l'esistenza dell'uomo civile, non paiono più in grado di costituirsi come strutture unitarie e razionali. L'uomo moderno vive in una condizione di "disagio psichico", immerso in una realtà nella quale (essendogli negata ogni possibilità di isolamento contemplativo) egli non può distinguere, con la chiarezza della successione geometrica, i momenti e i luoghi della propria vita.

Quale il ruolo del cinema nella crisi della città moderna (ovvero dell'arte moderna)?

L'indagine, suggerisce Argan, deve essere condotta tenendo presente il fatto che non esiste una distinzione precisa fra la città come "patrimonio oggettivo" e la città come "realtà interiore, come nozione che portiamo dentro di noi, come radice delle nostre concezioni di spazio". È in questa dimensione profonda e inconscia, appunto, che il cinema fa sentire la sua presenza. Il film, infatti, dando "l'unità di spazio e di tempo come dimensione dell'esistenza", ci fa vivere "l'esperienza della città" in modo addirittura "più intenso" di quanto non possiamo viverla come semplici "cittadini".

Le argomentazioni proposte non sono nuove. Già in Cinematografo e critica d'arte (un saggio del 1949, il primo in ordine cronologico fra gli scritti cinematografici di Argan), egli sosteneva come il cinema rappresentasse uno dei mezzi più idonei all'avvicinamento dell'uomo moderno ai "veri valori" della storia dell'arte[2].

Data l'identità di storia dell'arte e storia della città è chiaro infatti che il cinema agisce, in senso proprio, su ciò che sin da Venturi si definisce come "gusto", vale a dire l'insieme di nozioni, di preferenze, di conoscenze storico-artistiche che ognuno porta dentro di sé, come una sorta di "città interiore" e che vengono indotte a "ricrearsi" ogniqualvolta sia posto in essere il processo estetico.

A questa nozione inconscia bisognerà dunque fare riferimento qualora si intenda definire correttamente ciò che nella contemporaneità si intende per storia dell'arte.

Non solo: la stessa progettazione urbanistica, se non vorrà ridursi a mera progettazione di "funzioni", non potrà fare a meno di valutare i riflessi che il cinema determina sulla nostra percezione spazio-temporale. Più precisamente: il rapporto cinema-urbanistica dovrà essere inteso come un rapporto di dare-avere.

Se, infatti, il cinema rappresenta, in senso lato, il serbatoio di tutte le nozioni storico-artistiche inconsce (individuali e collettive), l'urbanistica (da non intendersi come semplice progettazione materiale di oggetti urbani, ma in generale come facoltà razionale del progettare) ha invece il compito di strutturare razionalmente tale patrimonio, di portarlo alla luce chiara della coscienza, tanto da garantire, anche nella contemporaneità, la continuità di quella processualità storico-critica senza la quale i valori dell'arte non potranno mai manifestarsi, se non nelle loro forme più deteriori.

Il rapporto cinema-urbanistica (al di là di una semplice opposizione di tipo tecnico, in senso strettamente operativo) si delinea dunque come polarità fondamentale del fare artistico nell'età contemporanea.

Argan ne verifica le conseguenze anche sul piano critico: al binomio cinema-urbanistica corrisponde infatti, con perfetta simmetria, il binomio Pop Art-ricerche gestaltiche.

Su un versante troviamo l'immagine "pop", che tende a costituirsi come "cosa", "frammento" problematico e irrazionale, non riconducibile ad alcuna spazialità strutturante; sull'altro, lo spazio gestaltico che tende a porsi come formulazione di un'idea spaziale astratta e puramente ipotetica[3].

Correndo all'indietro nel tempo, la polarità viene verificata anche nel cinema e nell'arte delle avanguardie. Se è evidente che la tecnica pop deriva direttamente (nella meccanica della "prelevazione") dal procedimento del ready made, è altrettanto chiaro ad Argan che la stessa tecnica del ready made deve essere considerata, a tutti gli effetti, una tecnica fotografica, o cinematografica[4].

L'immagine in questi casi, (Pop Art, Dadaismo), risulterà fortemente sbilanciata sul lato "cinema" e tenderà a darsi, pertanto, come configurazione irrazionale e non prevedibile.

Il Costruttivismo invece (e in esso comprendendo anche esperienze quali il cinema di Ejzenstejn), portando l'atto creativo nella sfera del progetto, accentuerà al contrario l'aspetto "urbanistico" del fare arte[5].

La proposta critica di Argan è dunque (e non poteva essere altrimenti) quella di una fusione delle due tendenze (vale a dire dei due atteggiamenti): come all'inizio del secolo solo Moholy-Nagy - non a caso un artista al confine fra cinema, pittura e fotografia - nell'ambito del Bauhaus era riuscito a realizzare una perfetta mediazione fra l'opzione dadaista e quella costruttivista[6], così oggi Pop Art e ricerca gestaltica, cinema e urbanistica dovranno trovare un terreno comune su cui operare in vista del pieno inserimento (e contro tutte le tendenze avverse che Argan individua, marxianamente, nell'intreccio degli interessi politico-economici del capitalismo) del fattore estetico nella complessità dei sistemi produttivi e comunicativi di tipo industriale.

In conclusione, ciò che preme soprattutto sottolineare è quanto molti di tali temi risultino tuttora attuali.

Sul piano metodologico, in particolare, la proposta arganiana di estendere al cinema un modello di analisi che potremmo definire,

in termini generici, iconologico, si presenta sicuramente ancora densa di sviluppi.
Ci si potrebbe ad esempio avventurare (è lo stesso Argan a suggerircelo) in una lettura delle funzioni psicologiche che, di volta in volta, il "monumento" urbano viene ad assumere come "soggetto" della stesura filmica.
Ma al di là di questo caso specifico, si potrà comunque verificare quanto tutt'oggi, anche nella produzione più recente (si consideri pure il filone fantascientifico: dalla Los Angeles di Blade Runner, *alla New York di* 1997: Fuga da New York; *oppure, in un clima più spiccatamente autoriale, la Berlino de* Il cielo sopra Berlino) *sia soprattutto il cinema a fornirci quelle coordinate di spazio e di tempo nelle quali, soltanto, la città riesce a manifestarsi non solo come luogo geografico della "funzionalità", ma anche e soprattutto come luogo della vita psicologica.*

Rolando Tessadri

Giulio Carlo Argan
Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo

Relazione introduttiva ai lavori del XVI Convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, Verucchio, 1967, in "D'Ars Agency", VIII, 36-37, giugno-ottobre 1967, pp. 1-3; ora in G. C. Argan (a cura di), Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo, *atti del XVI Convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, Verucchio, 1967, Cappelli, Bologna 1969, pp. 10-12.*

La città è stata, in tutto il corso della storia, la struttura essenziale della vita sociale. È stata anche la forma visibile, l'immagine tipica della civiltà. Nel promuovere un'indagine sulla città e la sua presente condizione di crisi, partiamo dal presupposto che l'equilibrio dell'esistenza associata dipenda dall'integrazione degli individui all'ambiente e, quindi, dalla chiarezza delle comuni nozioni di spazio e di tempo. Il disagio psichico dell'uomo del nostro tempo, la sua "alienazione", dipende in gran parte dalla non-chiarezza o dalla frammentarietà di quelle nozioni. È noto che le esperienze umane, pure attuandosi in spazi e tempi limitati, tendono a inquadrarsi nella totalità dello spazio e del tempo. Per molto tempo la totalità dello spazio si è espressa nel concetto di "natura", la totalità del tempo nel concetto di "storia". La città è posta, fin dalla remota antichità, come sintesi di natura e di storia: lo spazio urbano è il centro o il nucleo dello spazio universale, il tempo urbano è il tempo storico per eccellenza [...].
Il disordine nelle concezioni comuni di spazio e di tempo dipende dunque dal disordine nello spazio e nella forma della città. Questa, più ancora che il tipo di prestazione operativa richiesta dall'industria, è la causa dell'alienazione [...].
È chiaro che lo spazio urbano non è concepibile come una realtà data e immutabile, ma come una realtà in continuo divenire, valutabile in un periodo che comprende un passato e un futuro. Ogni progettazione urbanistica contiene necessariamente un momento di evocazione e un momento di previsione: ha, cioè, un carattere diacronico. Poiché, poi la progettazione urbanistica deve tendere a interpretare il processo d'esistenza della comunità a cui si riferisce, è chiaro che l'evocazione deve considerarsi dal punto di vista dell'intenzionalità. È noto che tutte le previsioni fondate sull'ipotetico sviluppo "logico" delle attività sociali sono destinate a fallire: nessuna comunità si è mai sviluppata secondo meri meccanismi logici. Se, dunque, l'asse della prospettiva sul futuro è dato dall'intenzionalità, questa è valutabile soltanto dalle sue motivazioni profonde, cioè dal fattore ecologico. La prima indagine da intraprendere è dunque l'indagine sul valore della città come spazio fenomenizzato, visibile, direttamente responsabile delle intuizioni di spazio e tempo dell'individuo e del gruppo sociale: della città, infine, come dimensione esistenziale.
Dove cogliere gli elementi dell'indagine? La storia sociale, i rilevamenti statistici, le correnti ideologiche forniscono certamente indicazioni utili, ma parziali. Ai fini urbanistici non interessa tanto sapere quale sia il reale valore storico o estetico del Colosseo, quanto sapere che cosa il fatto storico-artistico "Colosseo" significhi per la comunità romana. Se considero tutte le figurazioni di Roma nei dipinti, nelle miniature, nelle stampe del passato, constato subito che in tutte o quasi tutte c'è il Colosseo, ma che il significato di questa presenza è sempre diverso: ora vale come immagine dell'antichità romana, ora come simbolo religioso, ora come elemento paesistico caratteristico. A quale materiale d'informazione dobbiamo riferirci quando vogliamo stabilire il significato psicologico o ecologico della città, oggi?
Si risponde: al cinema. E non soltanto, naturalmente, perché il cinema può offrire, ed in maggior misura, tutte quelle informazioni che, nel passato, si ottenevano dall'arte figurativa e dalla letteratura. Sta di fatto che molte vicende filmiche si svolgono in uno spazio urbano, sono strettamente legate alla sua struttura, si innestano in un contesto sociale cittadino, tengono conto di condizioni psicologiche e di modi di esistenza tipici dell'abitante delle città. Non occorre neppure salire agli alti livelli della produzione filmica: un qualsiasi film poliziesco può fornire interessantissime informazioni in tema di ecologia urbana. Un esempio banale: il paesaggio urbano quale può vedersi da un'automobile in corsa ci è stato rivelato proprio dal film, e non si può certamente negare che questa prospettiva in movimento sia una componente essenziale dell'esperienza spaziale dell'uomo moderno, in senso più lato: il cinema visualizza lo spazio urbano in rapporto a una vicenda esistenziale simbolica o sintomatica dell'esistenza urbana nel suo insieme.
Il cinema influenza profondamente le nostre attitudini psicologiche: ci pone "in situazione" rispetto alla realtà. A sua volta, il cinema utilizza largamente le attitudini psicologiche più diffuse allo scopo di mettere lo spettatore nella condizione di sostituirsi in qualche modo all'eroe del film e di vivere in proprio la vicenda filmata. Nel film, lo spettatore vive l'esperienza della città molto più intensamente di quanto non la viva come "cittadino": e non l'esperienza di questa o quella determinata città, ma della città in generale. La forza di questa esperienza non dipende soltanto, anzi non dipende che in minima parte dai contenuti del film, ma dal linguaggio filmico, cioè dalla sua struttura spazio-temporale. Solo il film, infatti, dà l'unità di spazio e tempo come dimensione dell'esistenza o, più precisamente, del "vissuto". Più ancora che "informare" sulla forma o sullo spazio visivo della città, il cinema fornisce una chiave di lettura del fenomeno urbano.

Note

1 Cfr. T. Trini (a cura di), *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Bari-Roma 1980, p. 49. Molto interessante inoltre il confronto con il saggio, significativamente intitolato *Lo spazio visivo della città*, presentato da Argan nel 1966 in occasione del VIII Corso Internazionale di Alta Cultura, organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia; in P. Nardi (a cura di), *Il fenomeno "città" nella vita e nella cultura d'oggi*, in "Quaderni di San Giorgio", 31-32, 1971, pp. 161-179; ora in B. Contardi, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983. In tale intervento (che va considerato l'antecedente diretto di *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*) Argan, sebbene non parli mai di cinema, mette in evidenza l'importanza dei fattori mnemonici nei meccanismi di percezione della spazialità urbana e delle conseguenze che questi aspetti dovrebbero avere in sede di progettazione urbanistica, al di là dei meri principi della funzionalità pratica.

2 Cfr. G. C. Argan, *Cinematografo e critica d'arte*, in "Bianco e Nero", X, 8-9, agosto-settembre 1949. In questo testo, per la precisione, Argan discute di documentario d'arte. Tuttavia, gli argomenti che egli espone parlando di cinema, e in particolare la proposta di valutare il linguaggio cinematografico in base alla categoria di "spazio-tempo" (la "quarta dimensione"), si ripresentano, aggiornati in chiave di "storia della città", anche nell'intervento che stiamo ora considerando.

3 L'identità Pop Art-cinema, ricerche gestaltiche-urbanistica, viene sostenuta da Argan nella relazione conclusiva ai lavori del convegno. Cfr. G. C. Argan, relazione conclusiva al XVI Convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, Verucchio, 1967, in "D'Ars Agency", VIII, 38-39, ottobre 1967-febbraio 1968, pp. 1-14.

4 Cfr. G. C. Argan, *Rayograph*, Martano editore, Torino 1970.

5 Sulla figura di Ejzenštejn Argan si è concentrato in un saggio intitolato *Storia non come memoria ma presente e realtà in atto*, in "Cinema Nuovo", XXI, 215, gennaio-febbraio 1972, pp. 8-13.

6 Cfr. G. C. Argan, prefazione a G. Rondolino (a cura di), *Laszlo Moholy-Nagy: pittura fotografia film*, Martano editore, Torino 1975, pp. 7-13.

La città come "Erlebnis", da un lato; la città come progetto d'esistenza futura, dall'altro. La città come esperienza vissuta e la città come esperienza da vivere; ma, soprattutto, la città come spazio avvolgente o inglobante, in cui si è vissuti e si dovrà vivere. Non la città storica contrapposta alla città del futuro; ma la città come "campo" e "periodo" in cui interagiscono motivazioni e intenzionalità. È questo l'oggetto dell'indagine che ci proponiamo di compiere attraverso l'esame dell'interpretazione dello spazio urbano qual è visualizzato, da una lato, dal cinema, dall'altro dai progetti degli urbanisti.

All'apertura dei lavori del convegno, Argan, nel presentare la propria relazione, aveva l'occasione di chiarirne e svilupparne ulteriormente alcuni temi. Risulta pertanto utile un confronto fra la relazione introduttiva riportata sopra e il commento alla stessa che ora veniamo a sintetizzare.

Commento alla relazione introduttiva del XVI Convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, Verucchio, 1967; in G. C. Argan (a cura di), Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo, *Cappelli, Bologna 1969, pp. 12-16.*

[...] Il cinematografo è la tecnica specifica dell'uomo moderno, un modo di presa sulla realtà, un modo meccanico di presa sulla realtà in un momento in cui noi desideriamo consciamente o inconsciamente deferire, demandare a mezzi meccanici, la presa sulla realtà.
Il cinematografo è quindi non solo una tecnica di comunicazione, ma fra tutte le tecniche, la più strutturante, la più vicina ad essere, come direbbe il nostro amico Francastel, un sistema significativo di nuova istituzione invece che un puro e semplice sistema di comunicazione.
Quanto la tecnica del cinematografo ci abbia regalato sarebbe veramente difficile dire. Quanto della nostra esperienza, del nostro modo di concepire lo spazio ed il tempo, noi dobbiamo al cinematografo? È veramente un problema ancora in parte da affrontare e risolvere. Certo noi riusciamo ad inserire la fenomenologia urbana in questo spazio-tempo ritmico del cinematografo, mentre sarebbe veramente difficile per noi inserire la fenomenologia urbana reale in uno spazio geometrico. Tanto più in città come le nostre, città che diventano sempre più grandi, tali cioè da non potersi dare con quella unità di immagini che i teorici del nostro Rinascimento desideravano allorché tracciavano le loro città ideali come città geometriche e città prospettiche. Ai registi del cinematografo noi dobbiamo dunque lo strumento più adatto per afferrare il significato dello spazio urbano, per imparare a concepire la città come uno spazio nel quale non siamo condannati a vivere ma in cui viviamo con una possibilità di iniziativa e di movimento e di azione. Cito solo un piccolissimo, trascurabile ed elementare esempio: noi non possiamo certamente prescindere, nel considerare, nel valutare le esperienze che costituiscono la nostra idea di spazio, da quella idea di spazio che ci viene dall'esperienza di andare in automobile, di percorrere una strada in automobile, di vedere lo spazio ad una certa velocità da una certa altezza, inquadrato in un certo campo, che è quello del vetro. Ebbene, dove abbiamo imparato a conoscere ed apprezzare come immagine, quindi sul piano estetico, il valore di una strada percorsa in automobile?
Indubbiamente dal cinematografo. Questa esperienza che tutti noi abbiamo fatto, non sarebbe mai stata cosciente se quella immagine cinematografica non ce l'avesse rivelata, non l'avesse fornita con un materiale suscettibile di indagine e di critica. Perché abbiamo assunto questo materiale sensibilizzato dal cinematografo, veramente un materiale in lingua moderna, per fare una indagine che... dovrebbe essere pur fatta su un materiale artistico? Perché indubbiamente coloro che per primi hanno elaborato questo materiale, e più profondamente l'hanno elaborato, sono proprio gli uomini del cinematografo.
Per cui, se questo materiale di immagine ha in sé una possibilità di essere scelto, elaborato, sublimato, portato al livello dell'ego, lo dobbiamo in gran parte agli uomini del cinema. Essi... ci offrono la città moderna in una interpretazione... che è molto diversa da quella città del progetto che ci offrono gli urbanisti [...].
Come può incontrarsi una tecnica di progettazione come quella dell'architetto urbanista con una tecnica di immagine come quella dell'uomo del cinema, del regista? Non soltanto per quella concezione ambientale, ecologica dello spazio di cui ho fatto cenno prima, ma anche perché sempre di più noi ci accorgiamo che la tecnologia moderna non segue e non ripete più i procedimenti razionali, ma tende a realizzare immediatamente le funzioni dell'inconscio [...].
Che cosa è dunque indispensabile? Che questa tecnica, sia nel campo della produzione sia nel campo della comunicazione... non soltanto liberi, esprima, manifesti quelli che sono gli strati inconsci e profondi del nostro essere, ma li risolva in un piano di coscienza [...].
Ed è per questo che ancora una volta noi ci accostiamo ai lavori di questo convegno riaffermando la nostra, probabilmente desueta, inattuale, ipotistica a rovescio, fede nella cultura razionalistica dell'illuminismo europeo...
E non dimentichiamo che urbanistica e cinematografo sono nati, o quanto meno hanno una loro lontanissima remota radice, in quella cultura appunto dell'illuminismo. E l'hanno perché nella cultura dell'illuminismo ha la sua radice la tecnologia moderna che, nata per essere strumento di cultura e di civiltà, non vogliamo vedere ridotta a strumento di distruzione di civiltà e di cultura.

(a cura di Rolando Tessadri)

Tre sentieri per il lago: da Ingeborg Bachmann a Michael Haneke

Drei Wege zum See *(Tre sentieri per il lago) è un racconto di Ingeborg Bachmann - autrice austriaca scomparsa nel 1972 - che il regista austriaco Michael Haneke ha trasposto in film nel 1976. La traduzione di un'opera letteraria in forma filmica è stata l'argomento principale della mia tesi di laurea;* Drei Wege zum See *è stato l'esempio concreto cui ho fatto riferimento per porre in luce quali difficoltà si presentino al cineasta che si appresta ad un lavoro di questo tipo. Il lavoro è stato suddiviso in cinque parti: nella prima ho cercato di delineare la situazione del cinema austriaco contemporaneo, un cinema che ha ripreso*

un'attività degna di nota (anche se tuttora assai poco conosciuta) solo dopo una legge del 1981 con cui lo Stato ha dato vita ad un sistema di sovvenzioni. Ancor oggi, tuttavia, nonostante le sovvenzioni, vengono prodotti in Austria prevalentemente film per la televisione; e dal momento che la funzione principe della televisione austriaca risulta essere quella educativa e culturale, molti di questi ultimi sono basati su fonti letterarie: Drei Wege zum See ne è un esempio.
Michael Haneke ha realizzato, nel corso della sua carriera, sia film per la televisione - quattro dei quali sono trasposizioni letterarie - sia film per le sale. È grazie al successo della sua ultima opera per il circuito cinematografico, Funny Games (1997), che l'autore ha potuto imporsi di recente anche in ambito internazionale.
Drei Wege zum See, testo dal carattere fortemente autobiografico sia per l'ambientazione della storia che per i temi trattati, appartiene all'ultima raccolta di racconti della Bachmann ed è uno dei suoi lavori più significativi.
Negli ultimi due capitoli viene tracciato un parallelo tra il risultato letterario e quello cinematografico. Il metodo seguito per l'analisi - il testo cui ho fatto riferimento è stato innanzitutto Storia e discorso di Seymour Chatman - è quindi di tipo comparatistico, si basa cioè sul confronto, tematico e strutturale, di racconto e film. Ciò che mi preme sottolineare sono le motivazioni che stanno alla base della realizzazione di questo film per la tv: una dichiarata stima nei confronti della Bachmann e della sua opera letteraria, ma soprattutto la sorprendente predisposizione di questo testo narrativo all'adattamento cinematografico.
Da una parte esso possiede in partenza forti qualità "visive". Dall'altra si svolge su piani temporali distinti: il presente e vari livelli del passato; la tecnica del flashback, così cara al cinema, è già introdotta dalla stessa scrittrice.

Francesca Frison

Le tesi di laura di F. Frison (relatore L. Quaresima) e P. Mansutti (relatore V. Bruni) sono state discusse all'Università di Udine, rispettivamente nell'a.a. 1998/99 e 1997/98.

L'attesa di Wilson Pickett

The Commitments: dal romanzo al film

Se le storie del grande schermo testimoniano da sempre la loro filiazione dalla letteratura, oggi la creazione letteraria è inesorabilmente condizionata dalle "visioni cinematografiche". Questo aspetto di intersezione fa sì che cinema e letteratura, pur mantenendo uno statuto autonomo quanto alla loro natura semiotica, si scambino morfologie, strategie di comunicazione, stili, generando un'osmosi tanto complessa quanto affascinante.
Il Novecento ha visto la progressiva perdita dei contorni netti di ogni disciplina artistica a favore di un'intensa contaminatio.
Diventa perciò urgente indagare i modi paralleli secondo cui romanzo e film comunicano, pur tenendo a mente che la narratività di certo non esaurisce l'espressione cinematografica.
Ho scelto Doyle prima di tutto come esempio straordinario di "comicità letteraria" e di padronanza del mezzo espressivo; in secondo luogo in quanto fine e meticoloso perlustratore della realtà sociale di Dublino, qualità che ha trasferito anche in film (tutta la "Trilogia di Barrytown") esilaranti sì, ma in fondo amari.
L'analisi parte da un'ampia disamina di The Commitments, *di cui sono indagati i meccanismi narrativi e i temi principali, tra cui il valore di autoaffermazione trasmesso dalla musica soul ai giovani protagonisti. Il piano del discorso fa poi emergere aspetti "cinematografici" di questo testo: l'eterodiegesi e la natura mimetica dell'opera nella quale l'autore si annulla e, attraverso il discorso libero indiretto, lascia che la realtà parli da sé; a ciò si uniscono l'assenza di problematiche psicologiche o intimistiche e la* presentness *tipicamente filmica del discorso.*
Un breve excursus storico sul cinema irlandese introduce, quindi, all'analisi del film e alla sua interpretazione nel rapporto col romanzo.
Servendomi dello shooting script *originale conservato al BFI di Londra, ho inteso verificare - facendo riferimento anche alle teorie pasoliniane - in che modo la storia di parole diventa immagine pura. La segmentazione in sequenze conferma infine l'alto grado di fedeltà all'originale di quasi tutti i passaggi individuati e ne motiva l'efficace resa cinematografica. Ciò che macroscopicamente differenzia il film dal romanzo è solo la parte relativa all'attesa di Wilson Pickett, che crea tensioni e forti aspettative nei personaggi (e negli spettatori) e l'estensione dell'esile trama letteraria in una serie di brillanti* microplots.

Pamela Mansutti

Programmi dei Corsi di Cinema dei DAMS per l'anno accademico 1999/2000

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Storia del cinema italiano
(Prof. Antonio Costa)

Parte istituzionale: Cinema italiano: i caratteri originali (Il cinema muto; Il Neorealismo; Il cinema degli anni Cinquanta; Gli anni Sessanta e il cinema d'autore; Il cinema di Totò; La commedia all'italiana; Dagli anni Settanta a oggi)
Parte monografica: Il cinema del ventennio fascista (1922-1943)

Storia e critica del cinema I
(Prof. Antonio Costa)

Parte istituzionale: *a)* Introduzione alla storia del cinema e dei film; *b)* Problemi e momenti di storia del cinema dal secondo dopoguerra agli anni '90
Parte monografica: I mondi geminati di Stanley Kubrick

Storia delle teoriche del cinema
(Dott.ssa Monica Dall'Asta)

Parte istituzionale: Introduzione al discorso teorico sul film
Parte monografica: Il cinema, o della memoria. *a)* La memoria in persona *b)* Flashback, immagini-ricordo, cristalli di tempo *c)* Prassi della memoria: cinefilia e oltre

Filmologia
(Dott. Michele Canosa)

Problemi di conservazione e restauro cinematografico
a) Breve storia della distruzione delle immagini in movimento: 1. Ragioni storiche (le grandi tappe), ragioni materiali (fisico-chimiche); 2. Elementi di patologia dei film.
b) Una controstoria: tutela delle immagini in movimento: 1. Dalle prime collezioni, alla nascita delle cineteche, fino agli archivi cinematografici:
2. Elementi di conservazione dei film.
c) Elementi di teoria del restauro cinematografico: 1. Breve storia del restauro dei film: dai pionieri al "restauro scientifico".
d) Restauro delle opere d'arte, critica dei testi: raffronti con le procedure di risarcimento testuale del film.
e) Per una critica (filologica) dei film. Tipologia degli errori e delle varianti: 1. Esempi di restauro cinematografico; 2. La documentazione dei restauri.

Storia e critica del cinema I
(Dott. Leonardo Gandini)

Parte istituzionale: *a)* Introduzione alla storia del cinema e dei film; *b)* Lineamenti di storia del cinema dal 1945 ad oggi; *c)* La regia nel cinema classico e moderno
Parte monografica: Il cinema di Billy Wilder

Semiologia del cinema e degli audiovisivi
(Dott. Guglielmo Pescatore)

Parte istituzionale: Semiotica e semiologia del cinema
Parte monografica: Vedere il futuro: fantascienza, suspense, avventura, avanguardia. Forme di genere, modelli narrativi, teorie e utopie della futurizione nel cinema

Storia e critica del cinema II
(Prof. Leonardo Quaresima)

Parte istituzionale: *a)* Il cinema e le altre arti; *b)* Problemi di restauro e filologia del film; *c)* Introduzione all'analisi del film
Parte monografica: Da Caligari a Stephen King. Il cinema horror, dai classici del muto tedesco al new horror contemporaneo

Cinematografia documentaria
(Prof. Leonardo Quaresima)

Parte istituzionale: Teorie del cinema documentario
Parte monografica: Il documentario contemporaneo: da *Woodstock* a *Buena Vista Social Club*

Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico
(Dott. Giovanni Robbiano)

Parte istituzionale: Elementi di linguaggio cinematografico
Parte monografica: La sceneggiatura

UNIVERSITÀ DI TORINO

Filmologia
(Prof. Paolo Bertetto)

Cinema e psicoanalisi: *a)* La situazione spettatoriale e il dispositivo cinematografico secondo la psicoanalisi e la Feminist Film Theory; *b)* L'interpretazione del film e la psicoanalisi (Hitchcock e Buñuel)

Metodi e tecniche di produzione video
(Dott. Alessandro Amaducci)

L'utilizzo creativo dell'immagine elettronica e le modalità di autoproduzione

Semiologia del cinema e degli audiovisivi
(Prof. Gian Paolo Caprettini)

a) Semiotica del racconto e dell'immagine *b)* La traduzione intersemiotica dal romanzo al film

Storia del cinema italiano
(Dott. Franco Prono)

Il conflitto e l'illusione: il rapporto uomo-donna nel cinema di Marco Ferreri

Storia della radio e della televisione
(Proff. Maurizio Ardito e Marco Zaccarelli)

Il prodotto televisivo: l'attività di produzione; tecnica cinematografica e tecnica televisiva; evoluzione della produzione televisiva; la produzione di fiction; la produzione di non-fiction; il palinsesto; la rilevazione dell'ascolto; impianti e tecnologie; produzione; trasmissione; la ricezione; le nuove tecnologie; la televisione interattiva; le strategie di sviluppo: espansione, internazionalizzazione, integrazione, diversificazione

Storia delle teoriche del cinema
(Prof. Liborio Termine)

Uno choc chiamato cinema. Le teorie del film nel sistema delle arti del '900

Storia e critica del cinema I
(Dott.ssa Giulia Carluccio)

a) Introduzione al linguaggio cinematografico e lineamenti generali di storia del cinema
b) Introduzione al cinema narrativo classico 1930-1959. Linguaggio, generi, studio system, divismo

Storia e critica del cinema II
(Prof. Liborio Termine)

Jean Vigo e il mito del ragazzo che non voleva crescere

Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico
(Dott.ssa Federica Villa)

Attorialità e divismo nel cinema italiano del secondo dopoguerra: il caso di Anna Magnani

UNIVERSITÀ DI BRESCIA

Filmologia
(Prof. Francesco Casetti)

Parte istituzionale: L'analisi del film
Parte monografica: L'occhio dello spettatore
Il corso ricostruirà la genesi e la metamorfosi della figura dello spettatore; la riflessione ruoterà intorno ai due concetti cardine di visione e di memoria, intesi come catalizzatori dell'esperienza sensoriale.

Storia e critica del cinema I
(Dott. Raffaele De Berti)

Parte istituzionale: Le forme della rappresentazione cinematografica
Parte monografica: Il cinema italiano e la cultura popolare
Il corso studierà la centralità del cinema in relazione alla nascita e allo sviluppo della moderna industria culturale, nel periodo di tempo compreso tra gli anni '30 e gli anni '50. In particolare saranno presi in esame alcuni testi filmici e della letteratura di consumo volti a comprendere i rapporti e le influenze reciproche intercorrenti tra il mezzo cinematografico e gli altri mass-media.

Storia e critica del cinema II
(Dott.ssa Elena Mosconi)
Parte istituzionale: Modi e forme di rap-

presentazione nel cinema primitivo e classico (1895-1945)
Parte monografica: La nascita dei generi cinematografici in Italia
Attraverso due decenni cruciali della storia del cinema italiano, gli anni '10 e gli anni '30, verranno indagate alcune modalità di costituzione di un immaginario socialmente condiviso, di carattere prevalentemente popolare, ratificato in un "embrionale" sistema di generi.

Semiologia del cinema e degli audiovisivi
(Prof. Ruggero Eugeni)

Parte istituzionale: La semiotica del cinema
Parte monografica: Le forme di rappresentazione dell'ipnosi nel cinema classico

UNIVERSITÀ DI ROMA

Storia delle teorie del cinema
(Dott.ssa Lucilla Albano)

Parte istituzionale:
Elementi di teoria del cinema
Parte monografica: Spettatore, enunciazione, sguardo. Per una teoria psicoanalitica del cinema

Storia e critica del cinema II
(Prof. Lino Micciché)

Il Neorealismo: linee, tendenze, autori del cinema italiano del dopoguerra
Il corso intende rievocare l'elaborazione teorico-critica che, fin dagli avviati anni '30 (per es. Longanesi), e più che mai nelle prime stagioni belliche (per es. la rivista "Cinema"), fu alla base della dinamica neorealistica; i primi film che in qualche modo la preannunciarono; le opere degli autori che la rappresentarono ed il dibattito sociopolitico, culturale e cinematografico del periodo; la sua stagione d'oro ('45/'48), le stagioni della crisi ('49/'53) e i fattori che resero il Neorealismo un fenomeno intenso, quanto breve e precario; l'inserzione del Neorealismo nel più generale contesto del cinema italiano postbellico ('45/'54); gli effetti che il Neorealismo comunque ebbe - e in qualche modo ha tuttora - nel susseguente cinema italiano e in molte cinematografie straniere.

Cinematografia documentaria
(Dott. Marco Bertozzi)

1. Storia generale del cinema documentario
2. Paesaggi d'Italia. *E' un percorso nella storia dell'immaginario urbano e paesaggistico della nazione attraverso le immagini in movimento: dai frammenti nei dispositivi pre-cinematografici alle vedute delle origini, dai film Luce ai documentari neorealisti, dal progetto dell'Enciclopedia cinematografica di Ernesto De Martino al documentarismo d'autore di Ragghianti, Olmi, De Seta, Pasolini, Moretti, Segre.*
3. Teorie
4. Aspetti metodologici

Storia del cinema italiano

Il programma del corso verrà affisso in bacheca.

Istituzioni di storia e critica del cinema
(Dott.ssa Stefania Parigi)

Parte istituzionale: Elementi per una introduzione alla storia del cinema e dei film, dalle origini al secondo dopoguerra
Parte monografica: Il cinema "moderno". André Bazin e la Nouvelle Vague

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA RENDE (COSENZA)

Cinematografia documentaria
(Dott. Cesare Pitto)

Documentare la performance.
Documentario e cinematografia scientifica

Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico
(Dott. Marcello Walter Bruno)

La regia cinematografica come manipolazione dello spazio-tempo: Spielberg e Kubrick
Il calcolo del formato schermico nell'invenzione narrativa, la dialettica orizzontalità/verticalità dalla pittura al cinema; la linea dell'orizzonte e il simbolismo dell'alto e del basso; virtualità del fuori-campo e movimenti di macchina attualizzanti; dilatazione e compressione spazio-temporale; il ruolo dell'illuminazione e del montaggio; musica e movimento: i tempi del ritmo.

Istituzioni di regia
(Luigi Di Gianni)

Parte istituzionale: a) Teoriche del cinema e considerazioni sul teatro e sulla televisione; *b)* La scrittura cinematografica; *c)* Elementi di grammatica cinematografica
Parte monografica: Itinerari del film fantastico dell'orrore dagli anni '30 agli anni '70, con un preambolo sul cinema espressionista

a cura di Marco Rossitti

Il programma Archimedia

Il programma Archimedia è nato nel 1996 per iniziativa di Gabrielle Claes, della Cinémathèque Royale de Belgique *e Philippe Dubois dell'Università Paris III. Esso è sorto nell'ambito del programma della Comunità Europea Media II, a sua volta creato nel 1991 come progetto per incentivare l'industria dell'audiovisivo (Media è infatti un acronimo per* Meseures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle*).*
Archimedia si pone l'obiettivo di far collaborare archivi cinematografici ed Università di tutta Europa, dove siano presenti insegnamenti di storia del cinema, per la formazione di figure professionali attive nei vari settori della valorizzazione del patrimonio cinematografico.
Gli archivi, infatti, stanno sempre più trasformando il loro ruolo: non si limitano semplicemente a conservare, catalogare ed eventualmente restaurare i film posseduti o acquisiti, ma sempre più favoriscono l'accesso al loro patrimonio: sia quello passivo, che quello attivo. Nel primo caso è lo studioso a recarsi in archivio a compiere la sua ricerca, nel secondo è l'archivio ad organizzare proiezioni in cui mostrare i film che conserva. A ciò dobbiamo aggiungere anche il fatto che oggi gli archivi sono i primi fornitori di immagini per il mercato fiorente e in continua trasformazione dei sistemi di trasmissione di immagini (DVD, CD-ROM, Internet, TV digitale).
D'altra parte le università hanno visto nascere un numero sempre maggiore di insegnamenti legati al settore cinematografico: tuttavia questi vengono impostati secondo un punto di vista storico o teorico: problematico resta il contatto con le fonti della ricerca e il rapporto con la materialità del film. Archimedia si occupa di colmare questa lacuna mettendo gli studenti di cinema in contatto con le fonti: vengono fatti loro conoscere alcuni archivi europei in cui le pellicole sono conservate, vengono spiegati sia i problemi legati alla loro conservazione sia le metodologie del restauro.
Il programma è destinato a due tipi di figure: "Archimedia formazione avanzata" è rivolto a chi già svolge queste funzioni a livello professionale: per accedervi è sufficiente iscriversi al "modulo" cui si è interessati rivolgendosi alla segreteria Archimedia (presso la Cinémathèque Royale de Belgique*). Gli incontri sono costituiti da seminari, lezioni, dibattiti con studiosi ed addetti del settore. "Archimedia formazione iniziale" è invece rivolto a studenti universitari o di scuole artistiche che abbiano compiuto almeno tre anni di studi.*
Per accedervi bisogna superare una selezione: occorre essere cittadini di uno stato dell'Unione europea, avere frequentato almeno tre anni presso un'università o scuola artistica superiore, conoscere la lingua inglese e quella francese. Quest'ultimo requisito è indispensabile per poter seguire lezioni che vengono tenute in una delle due lingue.
Anche la caratteristica del programma di formazione iniziale è la suddivisione delle lezioni in moduli, ciascuno caratterizzato da un particolare tema relativo alla valorizzazione e conservazione del patrimonio cinematografico: come vengono conservati e catalogati i film in una cineteca; qual è la legislazione cinetecaria; come è organizzata la programmazione da parte degli archivi; quali sono i rapporti fra cineteche; che cosa vuol dire "collezionare cinema"; come si realizza un restauro. Ciascun modulo si tiene in una città europea sede di una cineteca. Ciò dà ai partecipanti la possibilità di entrare in contatto con i diversi archivi.
Archimedia prevede inoltre uno stage pratico, che lo studente segue al termine della sua formazione, presso una cineteca, un laboratorio di restauro o una facoltà sede di insegnamento di Storia del cinema. La durata dello stage può variare da alcune settimane ad alcuni mesi, dipende dalle disponibilità dell'istituzione disposta ad ospitare e seguire uno stagista. Lo studente sceglie dove seguire lo stage in base alle sue inclinazioni: se interessato ad una ricerca teorica può scegliere un'università; se interessato ai problemi di catalogazione può indirizzarsi ad una cineteca; se vuole apprendere alcune metodologie di restauro ed imparare a maneggiare le pellicole può rivolgersi ad un laboratorio.
La Comunità europea prevede borse di studio sia per Archimedia "formazione iniziale" che per la "formazione avanzata". Nel primo caso, per ciascun modulo, vi è il rimborso delle spese di viaggio, ma non di quelle di vitto e alloggio; nel secondo vi è un rimborso che copre il 50% delle spese di viaggio e soggiorno.
Per quanto riguarda invece lo stage è previsto il rimborso delle spese di viaggio ed in piccola parte anche di quelle sostenute per vitto ed alloggio.
Fra gli aspetti più stimolanti di Archimedia, dato per scontato quello di poter conoscere da vicino varie cineteche e dialogare da vicino con alcuni degli studiosi di maggior rilievo a livello europeo, vi è sicuramente il fatto che si entra in contatto con studenti di tutta Europa con cui poter confrontare la propria esperienza e con cui poter instaurare rapporti che continuano ad esistere anche dopo la fine dei cicli di lezioni. L'inconveniente di Archimedia è che spesso i moduli sono concentrati in pochi giorni durante i quali manca il tempo necessario alle diverse attività: può essere il tempo dedicato alle domande degli studenti o quello da destinare alla visita di un laboratorio: per questo può essere importante scegliere uno stage di lunga durata: essere presso un'istituzione che dedica allo studente tempo e personale è un vero privilegio, che si deve avere la capacità di sfruttare in ogni suo aspetto. E' un'occasione per apprendere o approfondire le proprie conoscenze, ma ancora una volta è anche un'occasione per instaurare rapporti che potranno rivelarsi preziosi per ogni futura attività di lavoro.

Elena Beltrami

Tesi di laurea di argomento cinematografico discusse all'Università di Parma

(relatore: Prof. Roberto Campari)

1995 - 1996

Cristina Ferrari, Viridiana: gli infortuni della virtù in Luis Buñuel
Michele Goni, Il western di J. Sturges
Lorenza Pagani, Il senso della religiosità nella produzione di Ermanno Olmi
Daniela Paini, Passione d'amore di Ettore Scola
Federica Scaltriti, Le scenografie della commedia di Mario Camerini

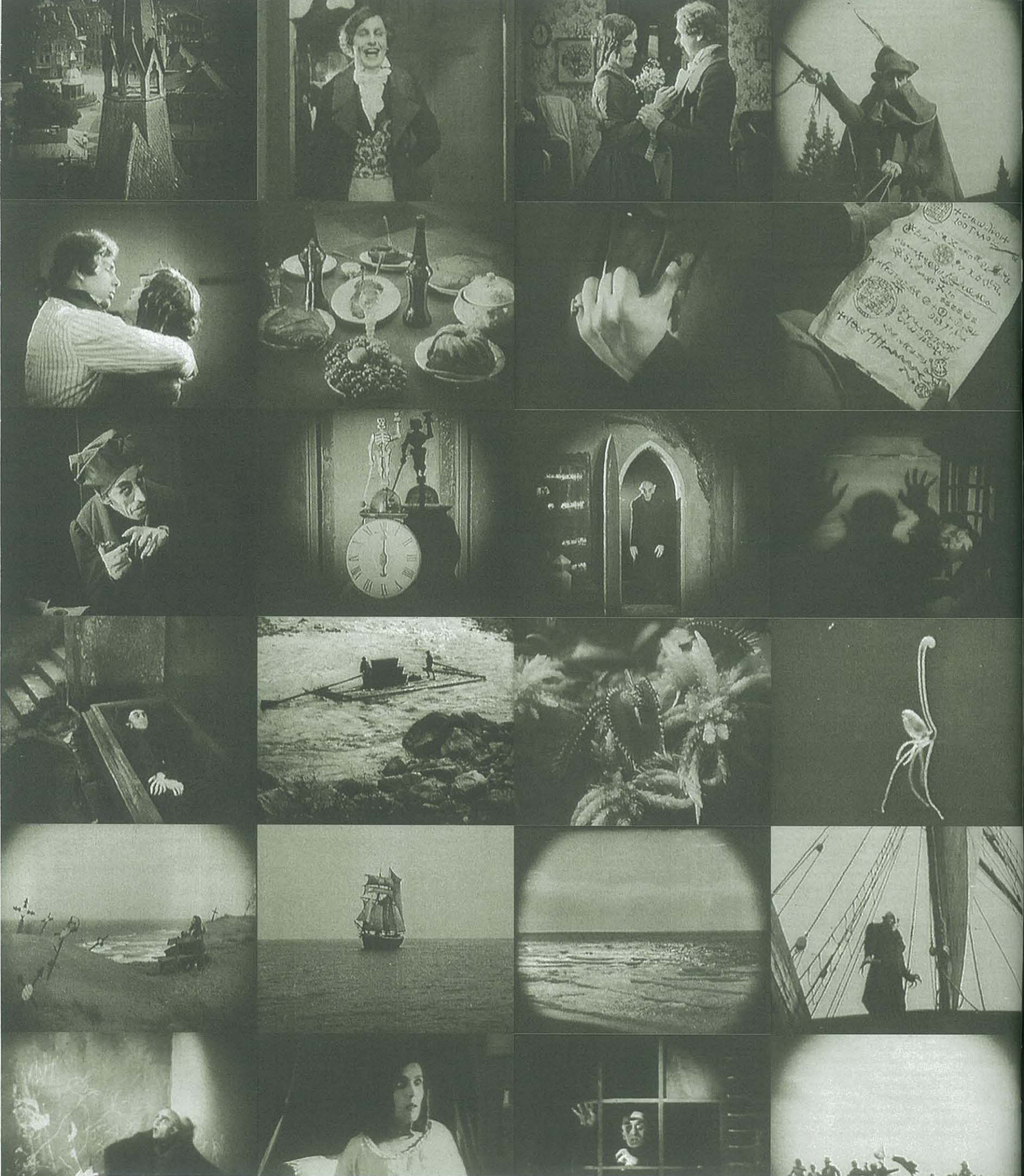
1996 - 1997

Claudio Bernardi, Il *Dracula* di F. F. Coppola
Luigi Chinosi, Il mito dell'Africa nel cinema di Pier Paolo Pasolini
Michela Delle Piane, Prospero's Book di Peter Greenaway
Isabella Fertonani Affini, La scenografia nella commedia americana degli anni Trenta
Cecilia Gallerani, Metello di Mauro Bolognini
Andrea Piazza, Danilo Donati
Andrea Soliani, La battaglia di Algeri di Gillo Pontecorvo
Laura Spaggiari, Romeo e Giulietta di Franco Zeffirelli

1997 - 1998

Giorgio Albertini, Sergio Leone: *C'era una volta in America*
Monica Bigi, La Rosa di Bagdad di A. G. Domeneghini
Cristina Canova, Maria De Matteis
Costanza Ceda, La Marchesa Von O... di Eric Rohmer
Maria Grazia Cominelli, The Draugtman's Contract di Peter Greenaway
Federica Corradini, Gabriella Pescucci
Maria Giovanna Fontana, Vittorio De Sica
Emanuela Lini, Gli emigranti nel cinema di Liliana Cavani
Daniela Sicuri, Il Decalogo di Kieslowski
Francesca Strozzi, Luciano Ricceri
Dante Tosca, L'infanzia nel cinema di François Truffaut

1998 - 1999

Francesca Bizzi, La ritualità nel cinema di Pupi Avati
Silvia Mandelli, La corona di ferro di Alessandro Blasetti
Chiara Pittatore, Woody Allen e Ingmar Bergman

Consorzio Universitario
di Pordenone
CARNICA
assicurazioni
BPU POPOLARE UDINESE
Gruppo Banca Popolare di Vicenza

L.15.000